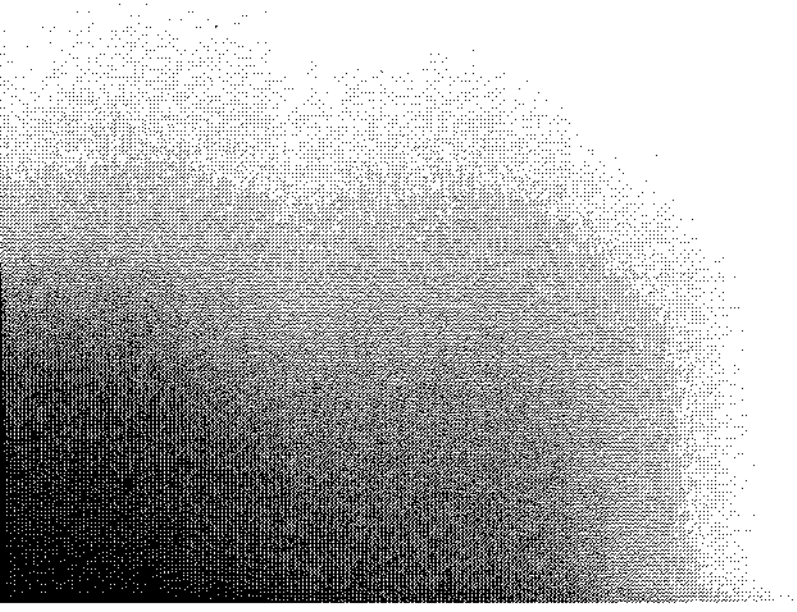
© 1986, Gius. Laterza & Figli

Nella «Universale Laterza»
Prima edizione 1986

Nella «Biblioteca Universale Laterza»
Prima edizione 1992
Terza edizione 2001



Romano Luperini

Storia di Montale

Editori Laterza

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nel gennaio 2001
Poligrafico Dehoniano -
Stabilimento di Bari
per conto della
Gius. Laterza & Figli Spa
CL 20-4034-4
ISBN 88-420-4034-7

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale *purché non danneggi l'autore*. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopia un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

AVVERTENZA ALLA PRIMA EDIZIONE

Questa monografia si propone di offrire una guida alla lettura e allo studio della poesia montaliana. Rispondono a tale esigenza la struttura dell'opera e il sistema delle note. La struttura è finalizzata all'analisi delle varie raccolte poetiche, considerate nell'ordine della loro successione cronologica, e dunque alla conoscenza soprattutto dell'opera in versi: anche i riferimenti biografici e l'esame della produzione in prosa, assai conciso, sono volti quasi esclusivamente a questo scopo. Le note obbediscono al criterio di fornire al lettore l'indicazione non solo dei testi da cui si cita, ma dell'apparato critico inerente all'argomento di volta in volta trattato, in modo da suggerire ulteriori possibilità di riscontro o di approfondimento (il che ha reso superflua una bibliografia finale complessiva).

In nota si danno anche i riferimenti alle edizioni delle opere montaliane, dalle quali sono tratte le citazioni. Fanno eccezione le poesie, per le quali si troverà nel testo l'indicazione del titolo, nonché della raccolta di cui fanno parte. Esse comunque sono desunte da E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980 (preferibile a E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984).

Si avverte infine che questo lavoro riprende e sintetizza alcune tesi di fondo già sviluppate dall'autore in *Montale o l'identità negata* (Liguori, Napoli 1984), prolungandone e allargandone le linee di analisi, nel tenta-

tivo, sorretto anche da nuove ipotesi di ricerca, di un profilo complessivo del maggior poeta del nostro Novecento.

R. L.

1986

AVVERTENZA ALLA SECONDA EDIZIONE

La prima edizione di questo volume uscì quasi sei anni fa. Fra il 1986 e oggi la produzione critica su Montale è stata molto ampia, mentre scarsa e comunque nettamente inferiore alle attese risulta la pubblicazione di scritti rari e inediti del poeta (si attendono ancora, per esempio, il volume degli articoli critici sulla narrativa e la raccolta dei racconti non compresi in *Farfalla di Dinard*). Per quanto riguarda la produzione poetica si segnala il volume *Diario postumo* a cura di A. Cima (Mondadori, Milano 1991), che raccoglie trenta delle sessantasei poesie scritte da Montale a partire dal 1968 e da lui dedicate alla curatrice (le altre trentasei compariranno solo nel 1996), e che comunque ben poco aggiunge al suo profilo poetico. Per un aggiornamento della bibliografia critica agli ultimi anni si rimanda poi alla prima storia della critica montaliana, che contiene anche un dettagliato repertorio bibliografico, e cioè a P. Cataldi, *Montale*, Palumbo, Palermo 1991. Chi volesse inoltre aver notizia delle ulteriori ricerche montaliane dell'autore del presente volume è rimandato a R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990, in cui un saggio, *Note sull'allegorismo poetico novecentesco. Il caso di Montale*, riprende il discorso, in questa *Storia di Montale* appena accennato, dell'allegorismo di Montale, studiandolo soprattutto nell'ultima sua produzione.

R. L.

Dicembre 1991

STORIA DI MONTALE

Capitolo primo

L'AVANGUARDISTA MALINCONICO

1. In un racconto del 1943, *Ricordo di una spiaggia* (poi ripubblicato col titolo *Una spiaggia in Liguria*)[1], Montale rappresenta se stesso all'età di quattordici anni. È una prosa poco nota, eppure assai utile a chi voglia capire la problematica giovanile dell'autore, il suo rapporto col mare e la vicenda di scacco (e, anche, di ricerca di qualche parziale risarcimento) a esso collegata, nonché il titolo stesso del suo primo libro, uscito diciott'anni prima, *Ossi di seppia*.

A quattordici anni Montale si riteneva (come sappiamo da altri racconti, poi compresi, a differenza di *Ricordo di una spiaggia*, in *Farfalla di Dinard*) un figlio di signori, dato che apparteneva a una famiglia genovese di commercianti, che mandavano i figli alle scuole tecniche, calzavano le scarpe anche nei giorni feriali, leggevano il giornale e possedevano una villa al mare e una barca (la villa in questione è quella di Monterosso, in provincia di La Spezia, nei cui dintorni, e precisamente sulla spiaggia di Punta del Mesco, è ambientato il racconto). Frequentava, durante i mesi estivi, i figli dei contadini, poveri mez-

[1] *Ricordo di una spiaggia* uscì sul «Popolo di Roma» il 22 agosto 1943; poi fu ristampato con qualche variante, e col titolo *Punta del Mesco*, su «La Patria», quotidiano per l'esercito, edizione fiorentina per l'Italia settentrionale, 19-20 marzo 1945, e infine, in una redazione ancora leggermente mutata e col titolo *Una spiaggia in Liguria*, in «La lettura», I, 19, 27 dicembre 1945. Il racconto si può leggere ora in appendice al mio libro *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984.

zadri delle Cinque Terre. Appunto con due di loro, si avventura una sera (è questo l'inizio della narrazione) in un'impresa notturna di pesca. Ben presto si rivela però del tutto inadatto all'attività pratica e alla navigazione e, dunque, assai diverso dai due coetanei che lo accompagnano. Il segno più evidente di questa diversità è il mal di mare e invano egli tenta di nasconderlo: divenuto un ingombro inutile, non può proseguire l'avventura. I due amici non trovano di meglio che abbandonarlo su una spiaggia deserta annunciandogli che all'alba torneranno a riprenderlo. Rifiutato dal mare e dai compagni, il ragazzo resta solo, con un vecchio fucile. Si addormenta per qualche ora e al risveglio, mentre ormai sta sorgendo l'alba, comincia a esplorare la cala sassosa e desolata. Sente dei rumori e uno sparo: quasi l'annuncio di un prodigio come nell'« osso » breve *Mia vita a te non chiedo lineamenti*: « Il cuore che ogni moto tiene a vile / raro è squassato da trasalimenti. / Così suona talvolta nel silenzio / della campagna un colpo di fucile ». E il miracolo si avvera: un piccolo animale, d'aspetto strano, un tasso (più tardi Montale inserirà il tasso accanto all'ocapi per indicare un animale bizzarro e misterioso da tenere in conto di talismano), precipita giù dal clivo scosceso e lo fissa con occhietti vivaci. Il ragazzo alza il fucile, prende la mira e poi, al momento di sparare, devia volutamente il colpo. Giunge dopo un attimo il cacciatore (suo era lo sparo di poco prima) accompagnato da un cagnolino (futuro protagonista, anch'esso, di poesie e racconti della maturità); ma l'adolescente finge di non aver visto l'animale. Il prodigio dell'incontro riguarda solo lui, e per lui, evidentemente, il tasso ha un valore simbolico che gli altri non possono capire. Infine ritornano gli amici con la barca e il racconto ha termine.

Anche in esso, come in numerosi componimenti di *Ossi di seppia*, il protagonista è espulso dal mare, esiliato dal suo seno. È come quei « sugheri alghe asterie » che le onde sbattono sulla spiaggia: « le inutili macerie del *suo* abisso », dirà Montale in *Mediterraneo*, ove parla anche dell'« informe rottame / che gittò fuor del corso

la fiumara / del vivere in un fitto di ramure e di strame ». Dunque, il mare è un simbolo della vita, e le macerie ricacciate a riva non sono che gli inutili rottami dell'esistenza. La tematica del detrito, implicita nel racconto, è esplicita nel titolo del libro, *Ossi di seppia* (significativamente, in un primo tempo Montale aveva pensato al titolo *Rottami*).

Essa comporta un sentimento di scacco o di fallimento — in senso esistenziale non meno che sociale —, ma non esclude un qualche riscatto. La *diversità* non è priva di possibilità di parziale risarcimento. L'osso di seppia è certo un detrito rifiutato dal mare, ma, per la sua leggerezza, può avere anche una sorte diversa: può galleggiare sulle onde e confondersi col tutto della natura e della vita: come in *Riviere*, una poesia giovanile (datata 1920) inserita a chiusura del libro, ove ritorna, di nuovo, la figura dell'adolescente ' diverso ':

> oh allora sballottati
> come l'osso di seppia dalle ondate
> svanire a poco a poco;
> diventare
> un albero rugoso od una pietra
> levigata dal mare; nei colori
> fondersi dei tramonti; sparir carne
> per spicciare sorgente ebbra di sole,
> dal sole divorata...
> Erano questi,
> riviere, i voti del fanciullo antico
> che accanto ad una rósa balaustrata
> lentamente moriva sorridendo.

All'inizio, dunque, frustrazione e riscatto appaiono strettamente congiunti, così come l'« elegia » e l'« inno » che li dovrebbero rispettivamente esprimere. Vedremo che rapidamente il primo termine prevarrà sul secondo. Intanto sarà però opportuno osservare che i motivi dell'adolescenza 'diversa', divisa fra adesione panica alla natura e necessità della scelta e della decisione adulta, dell'accordo col ritmo cosmico, dell'attesa del prodigio che salvi dall'inerzia e dalla insensatezza, del fallimento che incombe sull'esisten-

za del giovane, costituiscono il confuso ma fervido retroterra psicologico e culturale degli *Ossi di seppia* e che su tale *background* — in cui psicologia e poetica fortemente si intrecciano — è possibile ormai gettare una luce sufficientemente illuminante, grazie alla recente pubblicazione del *Quaderno genovese* (un diario scritto da Montale nel 1917, all'età di ventuno anni, contenente anche tre poesie del periodo 1915-16) e, nell'*Opera in versi*, delle *Poesie disperse edite e inedite*, fra le quali è possibile leggere una serie di liriche degli anni 1918-1920 e dunque precedenti gli *Ossi di seppia* (la cui prima edizione comprende testi scritti fra il 1920 e il 1925, a eccezione dell'« osso » breve *Meriggiare pallido e assorto*, che risale addirittura al 1916).

2. Intorno ai venti anni, a Genova (ove era nato il 12 ottobre 1896, ultimo di cinque figli), Eugenio, che aveva studiato alle scuole tecniche dei padri Barnabiti e si era diplomato ragioniere non senza molte incertezze (aveva tentato anche la carriera musicale, prendendo lezioni di canto), visse mesi inquieti, nell'atmosfera di attesa creata dalla guerra e dalla possibile partenza per il fronte, senza un'occupazione stabile, passando talvolta qualche ora al giorno nell'ufficio del padre, titolare di una ditta di commercio, più spesso trascorrendo i pomeriggi in biblioteca, impegnato in una serie serrata di letture, sotto la guida della sorella Marianna (studentessa di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova) e in contatto continuo con Mario Bonzi, giovane poeta collaboratore della « Riviera Ligure » (di lui Solmi dirà che « riempiva le sue ore libere di impiegato al Comune componendo fastose tappezzerie verbali da disgradarne il più consumato degli esteti wildiani o huysmansiani ») [2]. Montale muove dunque i primi passi nell'« ambiente di una bohème tutto sommato provinciale » (ancora Solmi) [3], ma con una serietà tutta sua e un'angoscia, dentro, che questa fantasia (che è anche un'autorappresentazione) di *Quaderno genovese* può aiutarci a capire: « un giovane legge per farsi una cultura, conquistata la quale sogna di creare a sua volta. Legge e legge; più libri divora e più gliene restano a leggere. Un giorno stanco guarda il calendario e si accorge d'aver compiuti i sessanta... anni, e di essere un uomo fallito! » [4].

Eugenio insomma si sente ' diverso ', inetto alla vita pratica, « ricco di imprecisabili vocazioni extracommerciali » [5] (il che apre la possibilità di un qualche conflitto col padre e coi fratelli), incapace di prendere qualsiasi decisione per il proprio futuro (questa impotenza a scegliere sarà poi motivo ricorrente e persino ossessivo). L'alibi di una possibile chiamata per il fronte (era stato fatto più volte « rivedibile » alla visita militare) e l'indifferenza per il clima interventista gli consentivano di vivere in una specie di limbo (almeno finché, superata la visita, fu inviato, nel settembre 1917, alla Scuola Militare di Parma e, dopo qualche mese, al fronte). Sin dall'inizio, Montale non riesce a inserirsi nell'attività produttiva e neppure a riconoscersi in un ruolo determinato: si sente — dirà più tardi — un *outcast*. Si può dire, anzi, che sentimento dell'esclusione e coscienza della propria natura di intellettuale e di letterato nascano in lui dalla stessa radice, sul bilico esile che divide fallimento esistenziale e sociale da risarcimento estetico.

Questa estraneità all'ambiente si traduceva intanto in una sorta di avanguardismo malinconico, di schiva e amara *bohème*. Abbandonati gli interessi religiosi (il modernismo, a cui si era avvicinato anche Boine, era assai diffuso nella cultura genovese e aveva attratto la sorella Marianna), ancora documentati nel 1916 dalla poesia *Ritmo* (in cui s'avverte l'influenza di Manzoni), il giovane Montale

[2] Cfr. S. Solmi, *Parma 1917*, in « La Fiera Letteraria », 12 luglio 1953, ora in E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Mondadori, Milano 1983, p. 79.

[3] *Ibid.*

[4] Cfr. E. Montale, *Quaderno genovese* cit., p. 59.

[5] Cfr. E. Montale, *Racconto di uno sconosciuto*, in *Farfalla di Dinard*, Mondadori, Milano 1973, p. 11.

si orienta sempre di più verso un *atteggiamento* letterario nei confronti della vita: non solo, dunque, verso la letteratura come attività, ma anche verso un modo di vivere che potremmo definire trasversale o di sbieco, da non inserito, che gli consente una forma di dilettantismo, o di discreto e distaccato snobismo, e un punto di vista appartato ed eccentrico. È un atteggiamento certamente di difesa, ma nutrito di veleni polemici.

Avanguardismo malinconico, si è detto: dunque, assai vicino al crepuscolarismo, ma con in più una sprezzatura data dalla frequentazione dei vociani (Boine soprattutto) e dei futuristi e dalla conoscenza del simbolismo francese [6] (da Baudelaire e Rimbaud all'amatissimo Verlaine, attraverso i minori Régnier e Samain). Le poesie del periodo 1918-19 e il diario genovese dell'anno precedente mostrano con chiarezza una scelta in favore di un mondo adolescenziale, fantastico-crepuscolare, polemicamente contrapposto a quello degli adulti, tranquillamente integrati nella normalità e quindi « borghesi » e « filistei ».

A fondare tale polarizzazione contribuirono soprattutto suggestioni palazzeschiane e nietzschiane (il *Quaderno* documenta l'entusiasmo per le *Lettere* di Nietzsche). In una poesia del 1919, *Suonatina di pianoforte*, la lezione di Palazzeschi e di Nietzsche appare presente nell'esaltazione della leggerezza (la stessa, si ricordi, che permette all'osso di seppia di galleggiare) assunta come battagliero tratto distintivo, o *mot d'ordre*, di una poetica destinata a prolungarsi sino all'*incipit* di *I limoni* (cronologicamente, una delle prime poesie degli *Ossi di seppia*): « di-

[6] In uno scritto del 1946, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, Montale ricorda che, per quanto riguarda la conoscenza del simbolismo, si era avvalso dell'antologia di Van Bever e Léautaud intitolata *Poètes d'aujourd'hui*. Essa era uscita a Parigi nel 1900 ma era stata poi più volte ristampata ed ampliata. Conteneva, fra gli altri, testi di Mallarmé, Laforgue, Jammes, Rimbaud, Verhaeren, Verlaine, Maeterlinck. Nelle edizioni degli anni Venti compare anche Valéry. L'articolo citato è ora, con le interviste, gli autocommenti e gli articoli sulla poesia, pubblicato in E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 564.

remo poche frasi comunali / senza grandi pretese, / da gente ormai classificata, / gente priva di ' profondità ' ». Questi versi nient'altro sono che lo sviluppo di un appunto di diario immediatamente successivo alla lettura di Nietzsche: « Noia = profondità? Divertimento e gioia = futilità, superficialità? Pensare che molti lo credono ancora! Ma se è tutto il contrario! » [7]. La simpatia per « le scritture degli avanguardisti » (soprattutto per Soffici, di cui Montale mostra d'apprezzare particolarmente gli spunti teorici di *Principi di un'estetica futurista*, per Boine e per quei poeti che allora oscillavano fra crepuscolarismo e futurismo, come Palazzeschi e il molto amato Govoni), che lo induce a una concezione dell'arte come artificio e *divertissement* e a una difesa del « barocchismo » e dell'*obscurisme*, lo spinge anche al netto rifiuto della « *grandezza* » (definita « trucco effimero e borghese »), della « *totalità* » e di « ogni sorta di ingegneria in arte ». La poesia ha da fondarsi sulle « Sensazioni », non sul « Pensiero », e ha da essere frammentaria, allusiva, suggestiva, musicale (l'influenza di Verlaine e della linea — di cui si parla nel *Quaderno* — Verlaine-Palazzeschi appare decisiva). C'è insomma una chiara opzione per un'arte improntata all'impressionismo musicale. Che poi essa possa sembrare « inutile » o leggera, « un giochetto », non è cosa che possa preoccupare se non, di nuovo, i « borghesi » e i « filistei »: « Saremo in pochi; e buoni; e felici » [8], conclude Eugenio (il quale qui sembra già anticipare la figura dell'umanista snob che scrive per gli « happy few », ricorrente negli articoli e nei racconti di Montale del periodo 1945-1954).

Se la poesia deve essere essenzialmente musica, si può capire l'esperimento degli *Accordi*, sette liriche pubblicate nel 1922 su « Primo Tempo » (solo una di esse, *Corno inglese*, non sarà ripudiata e sarà compresa negli *Ossi di seppia*) e intitolate ad altrettanti strumenti musicali nel-

[7] Cfr. E. Montale, *Quaderno genovese* cit., p. 65.
[8] Ivi, p. 37.

l'« ingenua pretesa », dirà autocriticamente Montale [9], di imitarli.

Un'anticipazione degli *Accordi* si ha già in un testo del 1918, *Elegia*, recentemente definito, infatti, un « preaccordo » [10]. In questa poesia, come nei sette *Accordi* veri e propri, l'influenza crepuscolare e simbolista è evidente, così come il gusto govoniano dell'*immagine*, spinto ad audacie quasi barocche. Ma l'aggressività di qualche immagine non deve far passare in secondo piano il tono generalmente difensivo, d'avanguardista timido, pensieroso, perplesso. In *Elegia* la scelta dell'adolescenza è opzione per un mondo di fantasia che può incrinarsi e scoppiare da un momento all'altro: la strategia del non-movimento tenta di differire l'ingresso nell'età adulta e nella storia, difendendo la felicità dell'immaginazione e dell'attività fantastica, vale a dire della « non-storia » [11]. E infatti gli *Accordi* portano come sottotitolo « Sensi e fantasmi di una adolescente » e si arrestano un attimo prima dell'inizio dello spettacolo della vita [12].

Questo piccolo mondo protetto è fragile come una bolla di sapone, ma consente un moto di libertà e d'invenzione tipicamente adolescenziale e dunque precedente il momento della *decisione* (tema-chiave, in Montale) e dell'inserimento nella vita sociale. Proprio l'indecisione (« volere non so più né disvolere », in *Violini*), o « incertezza », è sentita d'altronde come « la più vera ricchezza », come possibilità di adesione al « miracolo del giorno », a un « prodigio » concepito come smemoramento nella natura e « accordo » dei sensi col ritmo cosmico (con ovvî esiti panici di tipo dannunziano, evidenti soprattutto nella parte centrale di *Violoncelli*). Il titolo del ciclo non allude dunque solo (come sinora è stato detto) alle note degli strumenti musicali, ma anche a una invocata capacità di *accordo* con il tutto (si veda, esemplarmente, *Corno inglese*). La situazione di *Elegia* ritorna in *Contrabbasso* e, in modo ancor più preciso, in *Flauti-Fagotti*: l'opposizione necessità-fantasia (da un lato il « susseguirsi monotono di necessità crude », dall'altro la « fantasia » che « corre tutto / il fastoso dominio della vita universa ») diventa in quest'ultima poesia opposizione fra la luce evocata, in una notte senza luna, da uno « sufolo bizzarro » — « bolle di vetro luminose intorno / stellavano la notte che raggiava » — e il buio della realtà che torna a sopraffare il protagonista (« e allora il buio si rifece in me »), quando questi rompe l'incantesimo compiendo un movimento brusco e dunque infrangendo il divieto che in *Elegia* imponeva « Non muoverti. / Se ti muovi lo infrangi. / È come una gran bolla di cristallo / sottile / stasera il mondo ».

Accordi rivela, però, nel suo sottotitolo, anche un tentativo di distacco o di distanziamento critico: sembra che il poeta voglia differenziare da sé la protagonista di quelle sensazioni fantastiche nel momento stesso che allontana ogni sospetto di identificazione autobiografica definendola « una adolescente ». Il fatto è che Montale comincia ad avvertire che restare nel gracile mondo degli incanti adolescenziali, rifiutarsi alle responsabilità dell'età adulta, scegliere l'indecisione come unica ricchezza possibile, significa anche rimanere al di qua della vita vissuta. È un tema, questo, ben presente nel *Quaderno genovese*: « Che cos'è quest'empito di sensazioni e di voci che chiede un èsito, in me? La somma delle mie *possibilità*, forse; fors'anche delle mie *probabilità*... Ma come realizzarle senza *vivere*? » [13] (il motivo esistenziale e il

[9] Cfr. lettera di Montale riprodotta in G. Spagnoletti, *Preistoria di Montale*, in « Letteratura », 1966, 79-81.

[10] Cfr. S. Ramat, *Un preaccordo*, in AA.VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Bozzi, Genova 1977.

[11] Si veda in proposito S. Ramat, *art. cit.*

[12] La parentesi finale, dopo l'ultimo « accordo » — « (Unissono fragoroso d'istrumenti. Comincia lo spettacolo della Vita) » —, non vuole essere tanto un « commento » alla *suite* (come interpreta M. Forti, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Mursia, Milano 1973, p. 51), quanto la sua chiusura, un commiato definitivo: dopo di essa — terminata l'adolescenza con i suoi « sensi » e « fantasmi » — comincerà la vita.

[13] Cfr. E. Montale, *Quaderno genovese* cit., p. 17.

linguaggio che lo esprime saranno poi puntualmente ripresi in *Riviere*, tre anni dopo). E anche: « Solo vive chi s'imbeve dei succhi dell'esistenza, chi l'accetta, l'afferra »[14].

Tentare di realizzarsi potrà voler dire allora « tenter de vivre » (e da *Le cimetière marin* di Valéry il concetto passerà poi negli *Ossi di seppia*), cioè far scoppiare come una bolla di sapone (la metafora è frequente nel primissimo Montale) una realtà di fantasie adolescenziali che già in *Elegia* è chiamata « finta »: è il motivo del commiato all'infanzia che poi tornerà con forte rilievo nel primo libro poetico di Montale.

D'altra parte, l'incanto dell'immobilità e dell'indecisione (« io ero giunto a quindici e poi a venti e poi a venticinque anni senza aver preso una decisione »[15], si legge nell'autobiografico *Racconto di uno sconosciuto*, in *Farfalla di Dinard*) può apparire non solo precario, ma vile: il segno di un'incapacità, la temuta spia di una limitatezza etica, come si può vedere già in una delle primissime poesie di Montale, recentemente fatta conoscere dalla Barile, *Confiteor*[16]: « Non chieggo si ponga su questa / mia tomba epitaffio gentile. / A dirvi soltanto mi resta: / Fui uomo - fui vile » (e anche questo motivo della viltà, talora ammessa talora negata, avrà lunga storia nella poesia montaliana).

Di fronte alla propria « impotenza » o « apatia » o « indolenza » (i termini ritornano spesso nel *Quaderno*), il giovane Montale assume dunque una duplice posizione: per un verso le avverte come minaccioso indizio di fallimento individuale, segnali del proprio destino di « uomo qualunque, un mediocre » (è il tema dell'« uomo finito » che ricorre con insistenza nel diario), per un altro come possibile terreno di riscatto da cui può scoccare il « nouveau » baudelairiano, la « novità » che può aver bisogno proprio di un siffatto terreno di cultura. L'associazione è ancora nel *Quaderno*: « Novità? Mi sorriderai tu mai, sia

[14] *Ibid.*
[15] Cfr. E. Montale, *Racconto di uno sconosciuto* cit., p. 11.
[16] È nel *Quaderno genovese* cit., p. 87.

pure per un attimo? Senza di te mi considererò sempre come un *fallito*! »[17].

Il raccordo fra psicologia e poetica va rintracciato proprio su questo piano. Essere diverso dagli altri può significare anche diritto di accesso fra i « pochi », i « buoni », i « felici », che godono del privilegio di amare l'arte e di esserne toccati. La poetica del decadentismo e quella del simbolismo sono accettate dal giovane Montale proprio in questa prospettiva. La polemica contro il filisteismo dei borghesi si nutre di accenti orgogliosi, che tentano di rovesciare la frustrazione in risarcimento individuale e sociale. Gli appunti di lettura su *Les poètes et la poésie* di Georges Duhamel sono a tal proposito molto significativi: « Il Simbolismo, dice giustamente il D., ha avuto il merito d'innalzare l'arte, ponendola al di sopra del contatto delle anime mediocri », e poi: « Arte. Ribrezzo di sentire questa parola sulla bocca di quattro istrioni e di cento borghesi incancreniti. Dovrebbe proibirsi severamente ai non iniziati l'uso di questo vocabolo! »[18].

Certo, queste smanie giovanili di distinzione perderanno col tempo le loro punte avanguardistiche; ma sarebbe sbagliato dimenticare il valore che il simbolismo viene ad avere per il Montale degli esordi: quello di un lasciapassare nel mondo degli « iniziati ».

Ben presto, comunque, gli accenti più risentiti e polemici si attenueranno, in una coscienza più pacata della propria « diversità ». Già in una lettera alla sorella del novembre 1917 (quando egli si trovava alla scuola militare di Parma) troviamo scritto: « Io sono un amico dell'invisibile e non faccio conto che di ciò che si fa sentire e non si mostra; e non credo e non posso credere a tutto quello che si tocca e che si vede. Son dunque proprio un *antimilitare* »[19]. Su questa linea Montale arriverà più tardi a parlare di una propria « totale disarmonia con la real-

[17] Ivi, p. 35.
[18] Ivi, pp. 51 e 55.
[19] Ivi, p. 72.

tà »[20] e, ancor prima, a sviluppare una tematica (anche culturale) di tipo esistenzialistico (ma si noti, frattanto, che la professione « antimilitare » è ancor più significativa nel clima politico del 1917). Sul piano più strettamente letterario, sarà la scoperta di Sbarbaro a rivelare a Montale un modo più equilibrato e maturo di vivere la coscienza del fallimento esistenziale e di tradurla in poesia. Recensendo nel 1920 *Trucioli*, Montale sottolineerà in Sbarbaro proprio « l'amore del ' resto ', dello ' scarto ', la poesia degli uomini falliti e delle cose irrimediabilmente oscure e mancate: bolle di sapone, *épaves*, trascurabili apparenze, arsi paesaggi, strade fuorimano », e poi: « Voi che leggete pensate in modo irresistibile all'*albatros* delle *Fleurs*, caduto fra una ciurma briaca ed ostile. Spaesato e stupefatto Sbarbaro passa fra uomini che non comprende, tra la vita che lo sopravanza e gli sfugge; e una sua patria e una sua casa non trova »[21]. È proprio la tematica del *Quaderno*, degli *Accordi* e delle prime poesie degli *Ossi*. Il ritratto di Sbarbaro è anche un autoritratto. *Pianissimo* sta già diventando per Montale, come per Solmi (incontrato proprio a Parma nel 1917), il paradigma di un decadentismo nostrano capace di reggere il confronto con quello francese[22], e tuttavia al di là ormai di ogni avanguardismo. La stagione del rivoltismo adolescenziale sta concludendosi: siamo sulla soglia degli *Ossi di seppia*.

[20] Cfr. E. Montale, *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, in *Sulla poesia* cit., p. 570.

[21] Cfr. E. Montale, *Camillo Sbarbaro*, in *Sulla poesia* cit., p. 190.

[22] Cfr. S. Solmi, *Parma 1917* cit. Rievocando l'incontro con Montale nel 1917, a Parma, Solmi testimonia che i due giovani consideravano *Pianissimo* « tra i pochi esemplari nostrani che potessero reggere il confronto con quelli del prestigioso decadentismo francese » (p. 78).

Capitolo secondo

L'IDENTITÀ MANCATA

1. Dopo aver combattuto a Vallarsa (un « osso » breve, *Valmorbia, discorrevano il tuo fondo*, e due « mottetti » delle *Occasioni, Lontano, ero con te quando tuo padre* e, in modo più sintetico, *Brina sui vetri*; *uniti*, rievocano quella esperienza) e aver comandato, alla fine della guerra, un campo di concentramento a Lanzo Torinese, nel luglio 1919 Montale fu congedato e ritornò a Genova[1]. Qui visse per altri otto anni, sino al 1927, sempre senza prendere una decisione sul proprio futuro, in uno stato di disponibilità e, insieme, di ritrosa resistenza agli eventi che costituisce il retroterra psicologico del « dilettantismo », per la prima volta da lui teorizzato sul « Baretti » in un articolo, *Stile e tradizione*, del gennaio 1925. Sono, questi, gli otto anni di elaborazione degli *Ossi di seppia*, uscito in prima edizione nel 1925 e in una seconda, accresciuta dei testi nel frattempo composti, nel 1928.

Rispetto all'anteguerra, la cultura e la poetica di Montale subiscono significativi mutamenti, sia per la presenza nel dibattito letterario di elementi nuovi che non mancano di influenzarlo, sia per la sua frequentazione dell'ambiente gobettiano di « Primo tempo » (la rivista, diretta da Mario Gromo, Giacomo Debenedetti e Sergio Solmi,

[1] Per una biografia di Montale, cfr. G. Nascimbeni, *Montale. Biografia di un « poeta a vita »*, Longanesi, Milano 1975[3]. Utili informazioni si trovano anche nella *Cronologia* in E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, e in M. Forti, *Il nome di Clizia. Eugenio Montale: vita, opere, ispiratrici*, All'insegna del pesce d'oro - Scheiwiller, Milano 1985.

su cui uscirono le prime poesie di Montale) e del « Baretti ». D'altronde proprio Gobetti fu il primo editore degli *Ossi di seppia.* Il clima avanguardistico che ancora caratterizzava gli anni a cavallo della guerra veniva a poco a poco soffocato da un ritorno all'ordine di tipo classicistico da parte della « Ronda » o dalla rivalutazione dell'istituzione letteraria in quanto tale — e dunque della letteratura come stile, studio, tradizione — da parte dei gruppi gobettiani.

In questa nuova situazione, Montale, che d'altronde era stato da sempre sensibile al classicismo di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e che continuava a subire il fascino delle soluzioni iperletterarie e aulicizzanti di D'Annunzio, è indotto a correggere le tendenze avanguardistiche della sua adolescenza poetica e a ridimensionare (anche se non ancora ad abbandonare) i ritmi versoliberistici d'ascendenza crepuscolare o futurista. Storicamente, si può dire anzi che gli *Ossi di seppia* nascono dall'incontro, con conseguente reciproco stemperamento, fra tendenze espressioniste — prosastiche, crepuscolari, govoniane e palazzeschiane —, tematiche simbolistiche mutuate dai francesi e dalla koinè pascoliana-dannunziana, e restaurazione antiavanguardista di stampo barettiano, ma non del tutto esente da qualche infiltrazione rondesca. Dare « scintille facendo cozzare l'aulico col prosastico » (come più tardi Montale scriverà a proposito di Gozzano, implicitamente attualizzandone la lezione) [2] è anche il prodotto di un preciso momento storico. Questo difficile equilibrio si traduce, sul piano metrico, in un sistema di scelte, in cui il pur prevalente rispetto per la norma metrica del modello sillabico tradizionale non esclude mai l'uso sperimentale di elementi eversori di tale norma, con effetti talora ironici e sottilmente stravolgenti. È vero tuttavia che il fermo richiamo a una dimensione chiusa e tradizionale del metro, che veniva da *Pianissimo* di Sbarbaro, permette ora al giovane poeta di calare la tematica moderna (ed « europea ») dell'uomo fallito, spaesato ed esiliato in accenti di una perentorietà cristallina. All'« indecisione » del carattere corrisponderà, di qui in avanti, la « decisione » [3] dello stile.

[2] Cfr. E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 57.

Contemporaneamente, la polemica antiborghese lascia il posto all'elogio della concretezza e della chiarezza (e, in tale prospettiva, di Benedetto Croce) e alla celebrazione del « genio » come « lunga pazienza » e come « coscienza onesta » [4]: che è un'idea tutta borghese (e certo antinietzschiana) del genio. Le istanze morali già forti (anche a causa dei fermenti religiosi a suo tempo indicati) riemergono sotto forma di un neokantismo assai diffuso nei gruppi di formazione vociana e comunque rafforzato dalla lettura della rivista « Coenobium » e dall'insegnamento universitario genovese di Giuseppe Rensi [5]. La stessa lettura di Boutroux (che era stato allievo del neokantiano Renouvier) lo spingeva nella stessa direzione: nella polemica antipositivista e nella proposta contingentista del filosofo francese [6], che contrappone alla « necessità » delle leggi naturali una libertà interiore che può vittoriosamente sfidarle, uno spazio particolare ha il sentimento morale del dovere. Di educazione neokantiana e inclini al volontarismo etico erano poi i gruppi gobettiani, che ne nutrivano il loro antifascismo (è del 1925 il manifesto degli intellettuali antifascisti, redatto e promosso da Croce, e firmato da diversi esponenti della cultura gobettiana, fra i quali lo stesso Montale).

L'accentuazione morale e la ripresa, sia pure niente

[3] La « decisione » è, secondo G. De Robertis (*Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1958⁴, p. 50), la cifra stilistica di Montale.

[4] Cfr. E. Montale, *Stile e tradizione*, già in « Il Baretti » (1925), ora in *Auto da fé. Cronache in due tempi*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 19.

[5] Cfr. C. Scarpati, *Montale e Rensi*, in « Sigma », ns XIII, 1980, 1.

[6] Sul contingentismo di Montale, e sull'influenza non solo di Boutroux ma soprattutto di Bergson, cfr. B. Rosada, *Il contingentismo di Montale*, in « Studi novecenteschi », X, 1983, 25-26.

affatto lineare e pur sempre contraddittoria, di elementi linguistici e metrici della tradizione consentono ora a Montale di superare la distinzione fra « Pensiero » e « Sensazione », fra Filosofia e Arte, e la conseguente teorizzazione adolescenziale della letteratura come musica, come arte fondata sulla « allusione » e sulla « suggestione » della parola, nonché sulla sua « posizione » (« colore, pause, ambiguità », veniva precisato nel *Quaderno genovese*) [7]. Negli *Ossi di seppia*, pur permanendo numerose tracce dell'avanguardismo simbolista del 1917, il discorso poetico tende già a una solida base logico-significativa e ad ampie strutture ragionative [8] (di qui, anche, ben presto, la fama di Montale come « poeta filosofo »), tornando a recuperare, per tale via, le istanze prosastiche e « comunali » attive sin dagli esordi (si ricordi la dichiarazione di poetica di *Suonatina di pianoforte*) e ora confermate nell'articolo barettiano del 1925 [9]. La leggerezza che permette a Esterina di abbandonarsi alle onde (quella stessa — è facile ipotizzare — della « adolescente » di *Accordi*) è ormai valutata da un'ottica complessa in cui convivono invidia e repulsione, frustrazione e orgoglio d'appartenere alla « razza di chi rimane a terra » (in *Falsetto*).

2. « L'umiltà di certi (anche futuri) oggetti montaliani, la loro quotidiana affettività, potrà congiungersi, strettamente contigua, con l'eccezionalità preziosa (anche sul terreno dizionaristico) di altre presenze sublimi, indiscriminatamente, proponendo una vicendevole copertura di frustrazione psichica (di fronte alla vita) e di frustrazione stilistica (l'elegia da mutarsi in inno). » Queste considerazioni

[7] Cfr. E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Mondadori, Milano 1983, p. 53.

[8] Si veda, a questo proposito, M. Marchi, *Sul primo Montale*, Vallecchi, Firenze 1978, pp. 17-19.

[9] Cfr. E. Montale, *Stile e tradizione* cit., pp. 16-18.

di Sanguineti [10] a commento di *Accordi* possono benissimo valere anche per *Ossi di seppia*. Di tale duplice frustrazione — che di nuovo chiama in causa psicologia e poetica — il libro del 1925 offre un'esemplificazione secondo un itinerario persino romanzesco (è Montale stesso a confessare la presenza, nei suoi primi tre libri, di « un filo autobiografico certamente romanzesco, anche nella disposizione della materia ») [11].

Il tema sbarbariano dello spaesamento si prestava d'altronde ad articolazioni d'ordine culturale e filosofico e anche sociale (con riferimento, in questo caso, alla funzione del letterato). L'attenzione con cui Montale segue in questi anni le indicazioni di Cecchi [12] e l'interesse che in lui desta una personalità come Roberto Bazlen (conosciuto nell'inverno 1923-24 e rapidamente divenuto suo amico) — due intellettuali certamente diversi eppure portatori di suggestioni analoghe circa il ruolo dello scrittore — vanno nella stessa direzione, confluendo nel tentativo di dare dignità culturale alla condizione esistenziale di chi si sente afflitto da « una totale disarmonia con la realtà » (come dirà Montale nel 1951) [13], vale a dire nella proposta di un « dilettantismo superiore » [14] attraverso cui il letterato spaesato può rivendicare un suo posto, sebbene eccentrico e limitato, nel tessuto civile. L'incontro con i personaggi sveviani, avvenuto nel 1925 proprio grazie alla mediazione del triestino Bazlen, è sostanzialmente un autoriconoscimento. La conoscenza di Svevo da parte del poeta genovese non è soltanto un capitolo importante per

[10] Cfr. E. Sanguineti, *Documenti per Montale*, in *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 43.

[11] Cfr. la risposta di Montale nella terza trasmissione radiofonica *Montale parla di Montale*, 1966 (citata da E. Graziosi, *Il tempo in Montale. Storia di un tema*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 90).

[12] Fondamentale, su questo punto, la ricerca di G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 20-23.

[13] Cfr. E. Montale, *Sulla poesia* cit., p. 570.

[14] Cfr. E. Montale, *Stile e tradizione* cit., p. 18.

la cultura letteraria italiana (fu Montale che contribuì in modo decisivo a farlo apprezzare nel nostro paese); è anche un avvenimento di netto rilievo per la formazione letteraria e ideologica dell'autore degli *Ossi*. L'autoidentificazione avviene proprio sul terreno che unisce psicologia e cultura: l'inettitudine diviene tratto esistenziale e, insieme, marca distintiva di una nuova « condizione umana ». Negli antieroi sveviani, così come nel protagonista di *Trucioli* di Sbarbaro, egli riconosce il « nuovissimo Ulisse », una figura dell'« uomo europeo », in cui l'indecisione, la « senilità », la estraneità sono, nel contempo, manifestazioni psicologiche e reazioni culturali e sociali tipiche di un'intera civiltà: i personaggi di Svevo — scrive Montale — sono « scarti o *outcast* di una civiltà che si esaurisce in se stessa e si ingorga » [15].

Il tema esistenzialistico di una rottura fra soggetto e mondo giunge a Montale soprattutto dalla conoscenza del russo Scestov [16] e anche di Dostoievskij, nonché dalla riflessione su alcuni passi di Tolstoij (come può desumersi dall'« osso » breve *Forse un mattino andando*) [17]. La stessa lettura di Boutroux appare giocata tutta sul motivo della lacerazione fra « immanenza » e « trascendenza », fra realtà e soggettività, di una « disarmonia » che solo un « miracolo » può eccezionalmente sanare.

Insomma, alla radice degli *Ossi*, è possibile rinvenire una vicenda di scacco e di frustrazione che tende già a organizzarsi in un sistema concettuale e in una poetica. Non per nulla i testi che più chiaramente esprimono programmi estetici sono anche quelli più legati alla tematica dell'identità individuale — dell'« animo informe » o del-

[15] Cfr. I. Svevo - E. Montale, *Carteggio. Con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 87. Lo scritto di Montale in questione è del 1926.

[16] Sul rapporto fra Montale e Scestov, cfr. G. Lonardi, *op. cit.*, p. 43.

[17] Sul rapporto fra Montale e Tolstoij in questo testo, cfr. E. Sanguineti, *« Forse un mattino andando »*, in AA.VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Bozzi, Genova 1977, pp. 49-52.

l'« anima divisa » — e dello spaesamento: *Non chiederci la parola, So l'ora in cui la faccia più impassibile, Mediterraneo, Riviere*. La contrapposizione di fondo che regola questi componimenti prevede la connessione di tre ordini concettuali, relativi rispettivamente all'identità individuale, al rapporto soggetto-cosmo, alla poetica che ne deriva: da un lato, integrità dell'io (« anima non più divisa »: il sogno di *Riviere*) — adesione al ritmo cosmico (o al mare che lo rappresenta) — « inno »; dall'altro, anima « divisa » — spaesamento o « esilio » — « elegia » (o « balbo parlare » o « lamentosa letteratura »). L'accettazione esistenzialistica del limite, l'autoidentificazione nello « scarto » o nell'« esiliato » sono tutt'uno con una poetica dell'« elegia »: di una poesia, cioè, che si riconosce come « detrito » o « osso di seppia », come penuria e privazione. E tuttavia sullo sfondo resta — presenza per ora ineliminabile — l'aspirazione all'armonia, alla pienezza, alla integrità psichica e dunque a un « inno » che viene riconosciuto ormai impossibile, ma cui si continua a pensare con nostalgia: e infatti *Riviere*, il componimento giovanile che attesta il desiderio di poter cangiare l'elegia in inno, è posto in posizione strategica, a chiusura del libro, nell'edizione del 1925 (e quella del '28 e poi le successive confermeranno questa collocazione eminente). D'altronde è pur operante negli *Ossi* una tendenza classicistica destinata a depurarsi ma anche a meglio precisarsi nelle *Occasioni*: traccia discreta, eppur resistente, di una tentazione al sublime.

Il fatto è che nel primo libro montaliano — e nello scritto teorico che lo accompagna, il già citato *Stile e tradizione* — è ben presente, nonostante tutto, una fiducia nella dignità e nel ruolo della letteratura. La consapevolezza della ' miseria ' della poesia e della necessità dell'« elegia » non esclude un residuo di speranza per il futuro: al « codesto solo oggi possiamo dirti: / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo » (ove la negatività sembra limitata all'« oggi ») corrispondono i versi di *Mediterraneo*: « Lontani andremo e serberemo un'eco / della tua voce [...] / E *un giorno* queste parole senza rumore /

che teco educammo nutrite / di stanchezze e di silenzi, / parranno a un fraterno cuore / sapide di sale greco » (corsivo nostro). Contemporaneamente, *Stile e tradizione* auspica « la creazione di un centro di risonanza, che permetta alla poesia di tornare ancora a costituire il decoro e il vanto del nostro paese, e non più una solitaria vergogna individuale » [18] (ove viene rinnegato il motivo gozzaniano e crepuscolare della « vergogna » della poesia).

Lo scontro fra un'idea della poesia come sacralità (più tardi, esplicitamente, « scala a Dio ») e necessità al presente della « letteratura » come prigionia, condizione coatta, « balbo parlare » [19], comincia qui, negli *Ossi*; e la vittoria definitiva del secondo termine si avrà solo a partire da *Satura*. Anche da questo punto di vista, *Ossi di seppia* si presenta come un libro fecondamente contraddittorio. Intanto, però, comincia a essere insidiata la possibilità stessa della concezione orfica della poesia come rivelazione religiosa della verità, anche nella sua variante negativa (in cui la verità diventa *vérité noire* e la folgorazione numinosa si riduce a una « sacralità del no » [20]).

La stessa grande tradizione da cui muove la poesia montaliana — quella simbolista — appare già ora in discussione. Anzitutto, Montale è consapevole della necessità di un abbassamento di tono e di linguaggio (« Un primo dovere potrebb'essere dunque nello sforzo verso la semplicità e la chiarezza a costo di sembrar poveri [...]. S'è visto la poesia di oggi giovarsi, con risultati d'indi-

[18] Cfr. E. Montale, *Stile e tradizione* cit.

[19] Su questa dialettica, cfr. G. Barberi Squarotti, *Montale o il superamento del soggetto*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale, (Milano-Genova, settembre 1982)*, Librex, Milano 1983, pp. 180-81.

[20] Per il dibattito su questo punto, cfr. P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 349-50 e, inoltre, A. Zanzotto, *Da « Botta e risposta I » a « Satura »*, in AA.VV., *Profilo di un autore: E. Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Rizzoli, Milano 1977, p. 120 (ove si parla, appunto, della « sacralità del no », ormai superata da Montale).

scutibile concretezza, di un tono più comunale ») [21]. In secondo luogo, nella polemica contro i « poeti laureati » che apre *I limoni*, nelle scelte di poetica e di gusto conseguenti (le strade di campagna, gli erbosi fossi, le pozzanghere mezzo seccate, i ragazzi che agguantano qualche sparuta anguilla, gli alberi dei limoni, e anche la « musica innocente » delle « trombe di lama / e dei piattini arguti dei fanciulli », che rimanda a Govoni) e soprattutto nella definizione tutta in negativo dell'identità della poesia, Montale mostra d'aver assimilato l'esperienza crepuscolare e la sua lezione storica. La poesia, infatti, non può più essere connotata positivamente: non è una voce della natura, un'espressione immediata e felice di una pienezza vitale o di un'identificazione con l'universo, ma solo una sua eco sbiadita e frusta, non può offrire la « formula che mondi possa aprirti » (né « squadrare da ogni lato l'animo nostro informe »), ma solo « qualche storta sillaba e secca come un ramo » (in *Non chiederci la parola*). Infine la scelta della letteratura (anzi, come si è visto, della « lamentosa letteratura ») è indizio di un divorzio dalla vita e dalla verità, dunque dalla poesia verace e autentica (di cui magari saranno piuttosto capaci i carducciani « studenti canaglie » di *Mediterraneo*), cosicché i versi del poeta sembrano nascere da una separazione esistenziale e ontologica data ormai per scontata e che dunque tendenzialmente si pone già al di là non solo della denuncia e della protesta care al maledettismo simbolista ma anche dell'ironia e della polemica dei crepuscolari: su questa strada, esito estremo sarà quell'ergotante delirio di impotenza e di scetticismo che caratterizza l'ultima produzione montaliana, particolarmente dopo *Satura*.

All'altezza degli *Ossi*, l'alternativa elegia-inno chiama in causa, oltre ai crepuscolari (ai quali pertiene l'opzione per il primo termine), D'Annunzio (cui spetta invece la paternità del secondo, lungo una direzione di ricerca già battuta, comunque, anche da Carducci e Pascoli). Il rap-

[21] Cfr. E. Montale, *Stile e tradizione* cit., pp. 16-18.

porto col mare e col paesaggio estivo negli *Ossi* rinvia a quel « diario lirico di un'estate marina »[22] che è *Alcyone*. E ben dannunziani sono l'empito panico e le soluzioni linguistiche di testi giovanili come *Riviere* e di situazioni, pure cronologicamente posteriori, rintracciabili in *Mediterraneo* e in *L'agave su lo scoglio*[23]. E d'altronde ha a che fare con la lezione dannunziana quella aspirazione al valore e al decoro della poesia a cui abbiamo sopra accennato. Ma Montale nel suo primo libro non si limita ad « attraversare » D'Annunzio: alla fine, lo rovescia, contrapponendo all'abbandono sensuale e alla tendenza al sublime il binomio « umiltà »-« chiaroveggenza » (le due parole più usate negli scritti di questo periodo su Sbarbaro e su Svevo). Il fatto è che, mentre D'Annunzio è tutto impegnato a rimuovere la crisi del soggetto e dell'identità della poesia attraverso l'esaltazione panica e superomistica dell'io e l'elevazione al quadrato della poesia stessa, in Montale la crisi d'identità è lasciata drammaticamente aperta e lo sforzo di ricostruzione è semmai teso — come mostra il percorso da *Accordi* alle grandi liriche che chiudono « Meriggi e ombre » — a un recupero della dimensione razionale ed etica contro ogni tentazione panica.

Nella liquidazione della tematica dannunziana ebbero un peso notevole sia la frequentazione, sempre più approfondita e consapevole, della poesia francese del secondo Ottocento e del primo Novecento, e in particolare (oltre a Lautréamont)[24] di Valéry (egli lesse quasi subito *Charmes*, uscito nel 1922)[25], sia l'assimilazione — in senso

[22] Cfr. S. Solmi, *Scrittori negli anni*, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 181.

[23] Sul rapporto D'Annunzio-Montale, fondamentale è P. V. Mengaldo, *op. cit.*

[24] Sul rapporto Montale-Lautréamont rimando al mio saggio su *Mediterraneo*, in R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984.

[25] Sul rapporto Valéry-Montale, cfr. G. Lonardi, *op. cit.*, pp. 20-24.

prevalentemente stoico — del volontarismo etico dei gruppi gobettiani. Non per nulla *Stile e tradizione* è tutto giocato su « una speranza di collaborazione » e di « un'intesa » civile fra « ambiente » e scrittori. La prospettiva della comunità umana e, anzi, della « città » è sempre presente in Montale. Il suo eden, a differenza di Ungaretti, non è un paradiso terrestre, un'oasi naturale, ma una città ideale (« una città di vetro dentro l'azzurro netto / via via si discopriva da ogni caduco velo », si legge in *Mediterraneo*), da contrapporre a quella reale, e infernale, di *Arsenio* e di *Incontro* (ma già in *I limoni* la città era presentata nella sua negatività, in opposizione alla corte coi limoni). Per un poeta che in *Mediterraneo* si augura che le sue parole possano « un giorno » apparire « a un fraterno cuore / sapide di sale greco » l'ipotesi della « socialità » della poesia (come egli stesso la chiamerà più tardi) sarà assai dura a morire.

3. Gli *Ossi di seppia* si pongono dunque come un romanzo dell'identità, o meglio, di un'identità da farsi, sia sul piano della poetica e della ricerca letteraria che sonda i margini di sopravvivenza e di resistenza di una lirica tendente già, in alcune zone del libro, alla prosa, sia su quello psicologico, come elegia di un'anima « divisa » o di un « animo informe » che tenta la strada di una faticosa ricostruzione della personalità dopo la « fine dell'infanzia » (come suona il titolo di una poesia). La scoperta di una condizione in cui non esiste più l'anima come forma — come entità unitaria e integra e come attività formante, capace di dare unità al reale — poneva infatti in discussione, alle radici, tanto la possibilità stessa della conoscenza dell'oggetto, quanto il soggetto stesso (se per soggetto s'intende quello della tradizione ottocentesca: il soggetto « che tutto sa e a tutto dà forma ed è la misura di tutte le cose »[26]).

[26] Cfr. G. Barberi Squarotti, *art. cit.*, p. 174.

Dopo un'introduzione (rappresentata dall'« osso » breve spostato *in limine*, come recita il titolo), il « romanzo » si suddivide in quattro grandi capitoli, « Movimenti » (che, oltre ai « Movimenti » veri e propri, contiene anche le serie « Poesie per Camillo Sbarbaro », « Sarcofaghi » e « Altri versi »), « Ossi di seppia » (che dà il titolo anche al volume), « Mediterraneo », « Meriggi e ombre ». La conclusione è affidata a un testo isolato, *Riviere*. Le poesie sono disposte secondo un ordine tematico e latamente narrativo, volto a sottolineare le tappe di una « biografia psicologica e non cronologica »[27].

« Movimenti » rimanda, come titolo, al precedente *Accordi*, sia per il significato musicale che suggerisce, sia per la tensione fantastica o panica al miracolo, all'incontro con la natura, allo smemoramento, seppure momentaneo (« sensi e fantasmi » anche qui, dunque). E proprio per questa tematica di stupore e di fantasia anche due testi del 1926, *Vento e bandiere* e *Fuscello teso dal muro*, vengono separati dagli altri quattro del biennio 1926-27 (*Arsenio, I morti, Delta, Incontro*), invece inclusi in « Meriggi e ombre », e inseriti appunto in questa prima sezione: in *Vento e bandiere* compaiono ancora, infatti, le parole-chiave del primo Montale, « cuore » e « stupore » (in rima, interna, in questo caso, niente affatto casuale), mentre immagini di leggerezza e un tono di favola chiudono *Fuscello teso dal muro* (con un'eco, di nuovo, palazzeschiana e con probabile ripresa, anche, del frammento conclusivo dei *Frantumi* di Boine).

« Movimenti » è la sezione più aperta e giovanile del libro, un crocevia di influenze poetiche diverse e anche disparate. Come in *Accordi* e in altre poesie adolescenziali escluse dal libro (*A galla, Musica silenziosa*), vi incontriamo (in *Corno inglese*, che d'altronde faceva parte inizialmente della serie di poesie pubblicata in « Primo tempo », e in *Minstrels*) l'appello al « cuore », associato anche qui al

[27] Cfr. R. Bettarini, *Appunti sul « Taccuino » del 1926 di Eugenio Montale*, in « Studi di Filologia Italiana », XXXVI, 1978, pp. 502-03.

tema della musica: a « il vento che nasce e muore / nell'ora che lenta s'annera / suonasse te pure stasera / scordato strumento, / cuore » che chiude *Corno inglese* corrisponde, in *Minstrels*: « Bruci / tu pure tra le lastre dell'estate, / cuore che ti smarrisci! Ed ora incauto / provi le ignote note sul tuo flauto ».

A sua volta il motivo dell'incanto musicale (prologo a una situazione di smarrimento e di prodigio, già in *Flauti-Fagotti*) si lega strettamente a quello dell'infanzia e dell'adolescenza: in *Caffè a Rapallo* la « musica innocente » appartiene ai « fanciulli » (è « l'indicibile musica / delle trombe di lama / e dei piattini arguti dei fanciulli »), mentre un « concerto ineffabile / di sonagliere » accompagna, nell'augurio del poeta, l'avventura di Esterina, in *Falsetto*. Cosicché distacco dalla musica (dalle sensazioni, dalle fantasie: dai « sensi e fantasmi », appunto) e distacco dall'infanzia sembrano una cosa sola. Gli *Ossi di seppia* vogliono essere anche un commiato dall'età « illusa » dell'adolescenza. Si tratta, come è ovvio, di una tematica d'ascendenza crepuscolare, anche se non insensibile al versiliberismo futurista (come mostra soprattutto la conclusione di *I limoni*), e ancora tributaria della poetica della leggerezza teorizzata in *Quaderno genovese* e qui dispiegata in vere e proprie fantasie liriche: da quella, già ricordata, di *Fuscello teso dal muro* all'altra, resa evidente già dal titolo, di *Quasi una fantasia*, sino alla conclusione del quarto e ultimo frammento di *Sarcofaghi*:

> Tra quelle cerca un fregio primordiale
> che sappia pel ricordo che ne avanza
> trarre l'anima rude
> per vie di dolci esigli:
> un nulla, un girasole che si schiude
> ed intorno una danza di conigli...

Però tali suggestioni sono contraddette dalla fissità neoclassica di altre immagini, talora non senza un sospetto di decorativismo (particolarmente in *Sarcofaghi*, ma anche in *Falsetto*, ove però essa è riscattata da un'implicita ironia), e

soprattutto dall'influenza predominante dello Sbarbaro di *Pianissimo* e di *Trucioli* (lo stesso appello al cuore sembra ripetere quello simile all'« anima » o, appunto, al « cuore » dell'altro poeta ligure). Va detto anzi che alcune poesie degli *Ossi di seppia* sono veri repertori di temi o di spunti sbarbariani [28]. In *I limoni*, ad esempio, i riscontri con *Trucioli* sono numerosi e significativi: l'endecasillabo « E

[28] Il rapporto fra Montale e Sbarbaro è nettamente ridimensionato e persino svalutato da A. Guerrini, *Montale e Sbarbaro*, in AA.VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta* cit., pp. 443-52. In realtà, numerosi sono i debiti di Montale nei confronti di Sbarbaro, sia a livello tematico (risale a Sbarbaro la problematica montaliana dello sdoppiamento, nonché quella della perdita di nome, presente però anche in D'Annunzio, rintracciabile tanto in *Trucioli*, Mondadori, Milano 1957, p. 17, quanto in *Pianissimo*, Scheiwiller, Milano 1971, p. 57), sia sul piano delle movenze del linguaggio e dello stile. Sono sbarbariani, ad esempio, gli *incipit* di *Mediterraneo* « Scendendo qualche volta », « Ho sostato talvolta nelle grotte », « Giunge a volte, repente » da confrontare con questi altri di *Pianissimo*: « Talor, mentre cammino solo al sole », « A volte, quando penso alla mia vita », « Svegliandomi al mattino, a volte provo », « Nel mio povero sangue qualche volta », « A volte guardo la mia vita », « A volte sulle sponde della via », « Talora nell'arsura della via ». L'immagine della « carraia » di *Incontro* replica quella delle rotaie in *Trucioli* (come ha mostrato P. V. Mengaldo, *op. cit.*, pp. 48-49); il motivo dei fari e delle petroliere che passano (presente anche in *Casa dei doganieri*) è in *Trucioli* (p. 19 e p. 25), così come quello del « greto » e della « maretta » con la sua voce (cfr. *Trucioli*, p. 26, e *L'agave su lo scoglio*) o dell'« eldorado » (cfr. *Trucioli*, p. 70, e *Corno inglese*). L'immagine degli oliveti che sembrano greggi (« gli olivi le vestivano [le colline] qua e là disseminati come greggi »), magari filtrato attraverso D'Annunzio, passa in *Fine dell'infanzia* (come ha mostrato M. Marchi, *op. cit.*, p. 35). L'*incipit* della terza strofa di *Maestrale* (« Lameggia nella chiaria / la vasta distesa ») è un'eco del frammento 35 di *Trucioli*, p. 54: « il paesaggio dilaga verso Bressanone, in una *chiaria* lunare, diffusa di *lame* di bianco » (*c. n.*), mentre ancora in *Trucioli*, p. 53, si trova l'immagine di un mondo ridotto a un « vetro soffiato » e a « bolla di sapone », ricorrente nelle poesie giovanili di Montale (a es., in *Flauti-Fagotti*). È ovviamente sbarbariano il motivo dell'aridità e della difesa preventiva dalle illusioni attraverso l'atonia che negli *Ossi* compare soprattutto in *Mia vita, a te non chiedo lineamenti*.

piove in petto una dolcezza inquieta » nasce da questa annotazione di Sbarbaro: « Pioveva dalle cose indistinte intorno una dolcezza che mi strangolava », mentre il sintagma « le città rumorose » sembra un calco da « le città tumultuose » [29]. Ma tutto il motivo dell'opposizione fra la pianta e la città, in cui pure quella cresce, e della « ricchezza » di « noi poveri » che ne deriva proviene dai frammenti narrativi pubblicati da Sbarbaro nel 1920, nei quali si legge della sorpresa del protagonista di fronte a un « giardinetto inselvatichito » scoperto nel cuore della città o a un albero incontrato all'improvviso (« c'è l'albero di città, grido del verde, unica cosa ingenua nel deserto atroce »; e poi: « ci sono gli alberi che mi consolano ») e della sua gioia alla vista di paesaggi tanto più cari in quanto poveri (« i quartieri poveri sono i preferiti [...] rimastica il superstite nelle ore deserte l'antico tozzo di gioia »). Quanto a *Caffè a Rapallo*, è stata già fatta notare la convergenza dell'*incipit* montaliano con vari luoghi sbarbariani e soprattutto con un passo di *Pianissimo* (ove si legge: « mi si accendono negli occhi cupidigie ») [30]. Andrebbero ricordati, però, anche il frammento 12 di *Trucioli*, imperniato su una descrizione di donne in « un locale notturno a specchi » (la sua conclusione — « Colleziono anch'io come il vecchio libertino stampe oscene » — può aver suggerito a Montale l'immagine di Sbarbaro quale « storico / di cupidigie e di brividi ») e, diverse pagine dopo, la rappresentazione delle prostitute al caffè (« Oh, le creature che aprono gli occhi di bistro nella ghiaccia di specchi del caffè »). Di più: l'idea stessa di *Caffè a Rapallo* nasce come ripresa del frammento 37, in cui incontriamo dei fanciulli che, nella notte di Natale, vanno di casa in casa recando un « presepe di cartone colorato » (nella poesia di Montale abbiamo « montoni / di cartapesta » e « feluche di cartone ») e portando in tasca e nelle mani dolciumi e altre cibarie (in Montale: « aste di torroni »).

[29] Cfr. C. Sbarbaro, *Trucioli* cit., pp. 11 e 68.
[30] Cfr. C. Sbarbaro, *Pianissimo* cit., p. 4.

In Sbarbaro, Montale trovava anche uno dei temichiave degli *Ossi*: il fascino dell'infanzia e il distacco da essa. *Caffè a Rapallo* accomuna i due poeti in uno stesso destino di frustrazione, segnato appunto dalla fine di quell'età magica:

> L'orda passò col rumore
> d'una zampante greggia
> che il tuono recente impaura.
> L'accolse la pastura
> che per noi più non verdeggia.

La situazione è la stessa della conclusione di *Falsetto* (« Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra »), ma il « noi », questa volta, non è affatto generico perché rinvia a una precisa comunanza fra i due poeti.

Se si escludono *Sarcofaghi* (frammenti che, nella produzione montaliana, occupano una posizione assai laterale, se non periferica), *Movimenti* sembra ruotare sulla contrapposizione fra due coppie di testi: da un lato, *Corno inglese* e *I limoni*, dall'altro *Falsetto* e *Caffè a Rapallo*; da una parte, la possibilità di smemoramento e di accordo con la natura, dall'altra la coscienza della scissione e della disarmonia, col conseguente spaesamento, ma anche una nuova fermezza: il commiato dall'adolescenza si condensa in formule epigrammatiche, che rivelano un'esigenza di « chiaroveggenza », di riscatto razionale dalle illusioni da cui nascevano gli incanti giovanili (già nella battuta finale di *Falsetto* non manca, s'è già detto, una traccia d'orgoglio cardarelliano). L'alternativa fra i due momenti resta implicita, e anzi si risolve in mera giustapposizione, senza dialettizzarsi in modo drammatico come accadrà, più avanti, in *Mediterraneo* (che infatti riflette un grado di consapevolezza più avanzata e matura). Il fatto è che, in « Movimenti », l'esistenza è vissuta in modo elementare e immediato, soggettività e oggettività sono ancora postulate nella loro saldezza e integrità, l'io e il mondo sono entità che si fronteggiano senza ombra di dubbio sulla loro reciproca alterità ma anche sulla possibilità di valicarla grazie

alla fantasia o all'*élan vital*. Il « noi » di *Falsetto* e di *Caffè a Rapallo* è contrapposto alla giovinezza di Esterina e all'innocenza dei fanciulli, esattamente come il « cuore » di *I limoni* o di *Corno inglese* è distinto dal ritmo musicale della natura e tuttavia può essere capace per un attimo di « accordarsi » con esso, scandito dalle « trombe d'oro della solarità » nel primo caso, da « gli strumenti dei fitti alberi » nel secondo. La poesia è ancora musica proprio perché nella musica — vale a dire in un moto esistenziale di coinvolgimento, nel fascino o nell'incanto della sensazione che ci fa partecipi del tutto — viene ancora cercata la possibilità di superare la scissione fra soggetto e oggetto.

4. È soprattutto nei « Movimenti » che si esprime dunque quella « immediatezza » di una « elementare situazione nel mondo » di cui parla Solmi a proposito, invece, dell'intero libro *Ossi di seppia*[31]. Infatti, mentre in questa sezione l'io e la natura conservano una loro certezza, in quella successiva, che dà il titolo al volume, si profila già un atteggiamento diverso: l'universo si decompone, cessa d'apparire una totalità potenzialmente positiva e compatta, comincia a degradarsi e a crollare, tanto da poter apparire come un'illusione o un « inganno » (l'« inganno consueto » di *Forse un mattino andando*), e contemporaneamente e conseguentemente la tematica del detrito emerge con forza in primo piano. L'unica difesa sembra rappresentata dalla indifferenza e dalla chiaroveggenza, secondo la lezione di Sbarbaro (ma probabilmente si fa sentire anche l'influenza di Cardarelli). Lo scacco di appartenere alla razza di chi rimane a terra diventa appello alla resistenza della ragione. Se in « Movimenti » protagonista era il cuore coi suoi slanci, ora esso « ogni moto tiene a vile » e anzi per lui « lo stesso / sapore hanno miele e assenzio » (in *Mia vita, a te non chiedo lineamenti*). Non resta che il corag-

[31] Cfr. S. Solmi, *op. cit.*, p. 295.

gio di « guardare le forme / della vita che si sgretola » (in *Non rifugiarti nell'ombra*), di registrare che il « nostro mondo si regge appena » (in *Debole sistro al vento*), che « tutto divaga / dal suo solco, dirupa, / spare in bruma » (in *Il canneto rispunta i suoi cimelli*). Può salvarsi forse solo l'indifferenza della barca in panna (« L'attimo che rovina l'opera lenta di mesi / giunge [...] viene lo spacco; forse senza strepito [...]. È l'ora che si salva solo la barca in panna », in *Arremba su la strinata proda*), l'atteggiamento di estraneità e di distacco suggerito dai simboli della statua, della nuvola, del « falco alto levato ». Di fronte all'assolutezza del male (quello di *Spesso il male di vivere* e soprattutto di *Felicità raggiunta, si cammina*), meglio l'impassibilità e il distacco spietato dell'intelligenza che non si fa coinvolgere. È finita per sempre l'epoca dei « sensi », dei « fantasmi » e delle « fantasie ». L'« aridità » si presenta a Montale, che sta uscendo dalla giovinezza, come una sorta di difesa preventiva dalle illusioni e come scelta di separazione definitiva dall'adolescenza, nonché come volontà di distacco dal male di vivere e dalle sue storiche incarnazioni negli anni dell'ascesa del fascismo.

In questa volontà di resistenza si uniscono istanze diverse, di natura morale e gnoseologica. Non solo l'etica, anche la gnoseologia è in Montale sostanzialmente volontaristica. L'io ha perduto ormai la sua tradizionale consistenza: all'estraneità sociale che lo isola e lo rende diverso (« Ciò non vede la gente sull'affollato corso », si legge in *So l'ora in cui la faccia più impassibile*; « ed io me ne andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano », in *Forse un mattino andando*) si aggiunge la percezione allucinatoria del reale come scenario vuoto e falso, la rivelazione vertiginosa del « nulla » (si veda, ancora, *Forse un mattino andando*). Alla decomposizione dell'oggettività si accompagna quella della soggettività (donde, appunto, la natura volontaristica dello stesso atto conoscitivo). La scoperta del proprio paesaggio — arido, screpolato, friabile — è scoperta di un panorama interiore.

La poesia non si pone più come musica o come possibilità di raccordo fra io e cosmo, né, tanto meno, come

mediazione ideologica , ma come ' doppio ' relativistico di un universo smembrato, ridotto ad ammasso di detriti o a un inventario di oggetti [32] tra loro irrelati e privi di relazione significativa col soggetto. Cosicché l'autosufficienza degli oggetti può coincidere con quella dei vocaboli che li nominano e li fissano, e quindi con un'impressione di autosufficienza della letteratura (di una sua autoipostatizzazione o classicità). Ma la forma compatta, scabra, chiusa delle quartine — la struttura metrica di gran lunga più ricorrente negli « ossi » brevi — e la « decisione » apparentemente classica dello stile recingono il vuoto. La stessa fissità della organizzazione metrica tende, come il paesaggio, a sbriciolarsi nell'alternarsi di endecasillabi e di versi brevi (ternari, quinari, senari, settenari, ottonari, novenari) e nell'uso di rime spesso imperfette e ipermetre, con esiti talora sorprendenti d'ironia metrica [33] (si pensi solo alla rima « miracolo »: « ubriaco » di *Forse un mattino andando*, che ridimensiona di colpo la sacralità del primo termine) [34]. Il fatto è che quella « decisione » si regge solo su se stessa: non riposa né sulla fiducia tradizionale del potere conoscitivo della poesia, né sulla sicurezza di una ideologia capace d'interpretare il reale, di dargli ragione e senso. La via della conoscenza per denominazione inventariale, tipica della cultura medievale, presuppone sempre l'assenza di centralità del soggetto; ma, mentre nel Medioevo si giustificava come catalogo di un universo il cui ordinamento gerarchico era, nel contempo, presupposto indiscutibile e cornice unitaria e significante, ora in Montale esprime solo l'estremo tentativo

[32] Su questo tema cfr. G. Contini, *Una lunga fedeltà*, Einaudi, Torino 1974, p. 11 (ove si parla di « un folto, un ingorgo di oggetti », di « delirio di nominare » e di « impressione di gremito ») e p. 26 (ove si accenna a un « archivio » degli oggetti, agli « elenchi » e alla « nomenclatura degli *Ossi* »).

[33] Sulla metrica di Montale e sugli esiti di ironia metrica, cfr. G. Barberi Squarotti, *Montale, la metrica e altro*, ora in *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Cappelli, Bologna 1974.

[34] Cfr. I. Calvino, *« Forse un mattino andando »*, in AA.VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta* cit., pp. 35-42.

gnoseologico di un soggetto depotenziato e periclitante, che sta smarrendo anche quella fiducia nella corrispondenza analogica fra significante e significato e tra io e mondo che pure è alla base delle poetiche simbolistiche.

Per questo la « classicità » di Montale è così precaria, e comunica una sensazione d'instabilità. Il timbro della pronuncia è chiamato a reggere tutta la forza del discorso; ma la « decisione » copre un mancamento, un senso di vuoto, cosicché finisce col risultare vano il tentativo — perseguito anche nei due libri successivi — di dare « eternità » all'« istante ». Ci si sente sforzo, tensione: sotto la fissità che cristallizza si avverte l'urgenza che trabocca, una violenza anche lessicalmente espressa dall'uso drammatico (e dantesco) di frequenti denominativi (*divallare, dirocciare, rispuntare, ragnare...*), secondo un modulo, di derivazione vociana, fortemente espressionistico. La stessa aspirazione alla luce (dichiarata soprattutto in *Portami il girasole ch'io lo trapianti*) non deve ingannare. Molti «ossi» si ispirano al tema del meriggio assolato e della sua luminosità: ma la chiarezza dell'arsura meridiana non evidenzia che detriti: « L'arsura in giro; un martin pescatore / volteggia s'una reliquia di vita ». Sono versi, questi di *Gloria del disteso mezzogiorno*, di una bellezza scabra, tipica degli *Ossi* (alla secchezza della scansione — resa più aspra dall'*ictus* di settima dei due endecasillabi e dal loro *incipit* giambico — corrispondono il netto predominio dei sostantivi e l'assenza di aggettivi). Ebbene anche in queste poesie, la luce, lungi dal rendere tersa e trasparente l'atmosfera, è colta nella sua « azione corrosiva »: essa « annulla e consuma gli oggetti, toglie loro consistenza corposa, li muta in ' parvenze ', che confondono i loro colori in una evanescenza luminosa », secondo una linea di ricerca in cui « il senso dell'immobilità quotidiana [...] si conclude con la visione del nulla »[35] (vanno letti

[35] Cfr. E. Bonora, *La poesia di Montale. Ossi di seppia*, Liviana, Padova 1982, p. 150. Sono di Bonora anche alcune utili considerazioni sui forti denominativi di derivazione forse dantesca di cui sopra abbiamo detto (e per cui cfr. ivi, p. 153).

in queste prospettive anche *Non rifugiarti nell'ombra, Il canneto rispunta i suoi cimelli, Debole sistro al vento, Forse un mattino andando*).

D'altronde decisione e indecisione sono strettamente uniti anche sul piano psicologico. La fragilità dell'io è acuita non solo dal senso di spaesamento ma dalla coscienza della sua lacerazione e del conseguente sdoppiamento: il soggetto scisso non può fare a meno di vedersi agire e di considerarsi un'ombra: l'anima « informe » è anche un'anima divisa: « Ah, l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro! » (e si noti, anche qui, il confronto con gli « altri », vale a dire l'inevitabile socialità della situazione esistenziale).

L'« ombra » è la stessa che, alla fine di *Ciò che di me sapeste*, il poeta vorrebbe spiccare da sé e offrire in dono, nella coscienza che proprio questa sua « scorza » o « scialbatura » o esteriore « tonaca » è divenuta la sua vera « sostanza » e che la realizzazione di sé — la possibilità di far schiudere l'« ignita zolla » — non potrà darsi mai. Il tema dello sdoppiamento (che rinvia, di nuovo, a Sbarbaro, alla dialettica fra l'« anima » e il « fantoccio ») viene così a coincidere col motivo dell'identità mancata, che sta già emergendo in questa sezione per poi essere affrontato decisamente nella successiva, « Mediterraneo », e divenire poi grande proiezione simbolica nell'immagine di Arsenio in « Meriggi e ombre ».

Oltre che in *Ciò che di me sapeste*, questo motivo ritorna in *Portovenere* e in *La farandola dei fanciulli sul greto*, nei quali è già chiara la connessione — poi resa più esplicita in *Mediterraneo* — fra « dubbiezza » o « indecisione » da un lato e identità (e i suoi emblemi: il « volto » in *Portovenere*, il « nome » e la « veste » in *La farandola dei fanciulli*) dall'altro. Il ritorno alle origini e l'annullamento mitico del tempo storico (« ed ogni ora prossima è antica » nel primo testo, l'« età d'oro » nel secondo) appaiono condizione necessaria per vincere l'ansia del dubbio e l'assillo del dover decidere:

Là non è chi si guardi
o stia di sé in ascolto.
Quivi sei alle origini
e decidere è stolto:
ripartirai più tardi
per assumere un volto.

Ma essere « alle origini » significa regressione verso le « antiche radici » di una situazione infantile. La « vita » (la vita vera) sembra appartenere ormai solo a quel passato:

La farandola dei fanciulli sul greto
era la vita che scoppia dall'arsura.
Cresceva tra rare canne e uno sterpeto
il cespo umano nell'aria pura.

Il passante sentiva come un supplizio
il suo distacco dalle antiche radici.
Nell'età d'oro florida sulle sponde felici
anche un nome, una veste, erano un vizio.

Nel presente si tratterà piuttosto di prendere atto dell'avvenuta scissione e della necessità — dolorosa ma ineludibile — di « assumere un volto » e dunque anche un « nome »: di tentare, insomma, la ricostruzione di un'identità dopo che quella originaria è andata distrutta con l'avvento dell'età adulta, con la nascita della coscienza e con l'irruzione del tempo storico in quello illimitato e indifferenziato dell'infanzia.

5. Cercando di spiegare l'origine — da un punto di vista psichico — del sentimento « oceanico » di cui gli aveva parlato un amico, lo scrittore Romain Rolland, Freud così scrive:

...in origine l'Io include tutto, in seguito separa da sé un mondo esterno. Il nostro presente senso dell'Io è perciò soltanto un avvizzito residuo di un sentimento assai più inclusivo, anzi di un sentimento onnicomprensivo che corrispondeva a una comunione più intima dell'Io con l'ambiente. Se possiamo

ammettere che — in misura più o meno notevole — tale senso primario dell'Io si sia conservato nella vita psichica di molte persone, esso si collocherebbe, come una sorta di controparte, accanto al più angusto e più nettamente delimitato senso dell'Io della maturità e i contenuti rappresentativi ad esso conformi sarebbero precisamente quelli dell'illimitatezza e della comunione con il tutto, ossia quelli con cui il mio amico spiega il sentimento « oceanico » [36].

Insomma, il sentimento « oceanico » non è che il ricordo, pieno di rimpianto, per una condizione originaria ormai perduta per sempre. Tale sentimento è anche quello che il mare (il Mediterraneo, nel nostro caso) fa nascere in Montale; cosicché il poemetto può essere interpretato come presa d'atto del faticoso processo che porta alla coscienza dell'uomo adulto.

Collocato subito dopo il centro dell'opera, « Mediterraneo » dà idealmente inizio alla sua seconda parte (che comprende, oltre a questa, la sezione conclusiva intitolata « Meriggi e ombre »). E in effetti nel « romanzo » degli *Ossi*, il poemetto rappresenta un capitolo fondamentale perché di approfondimento, di snodo e infine di superamento di tutta la problematica giovanile dell'autore.

Rispetto alle altre sezioni del libro, « Mediterraneo » ha una sua precisa peculiarità: non è una serie di testi diversi, come « Ossi di seppia » che lo precede o « Meriggi e ombre » che lo segue. Mentre in queste sezioni ciascun testo è autonomo, *Mediterraneo* è un poemetto unitario, suddiviso in nove movimenti, ciascuno dei quali è strettamente collegato agli altri e ne implica la conoscenza [37].

[36] Cfr. S. Freud, *Opere, 1924-1929*, vol. x, a cura di C. L. Musatti, Boringhieri, Torino 1978, p. 561.

[37] Per un'analisi di *Mediterraneo*, si rimanda ai seguenti lavori: G. Ferrata, *Pro « Mediterraneo »*, in AA. VV., *Profilo di un autore: E. Montale* cit.; E. Gioanola, *« Mediterraneo » IV (da « Ossi di seppia »)*, in AA. VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta* cit.; G. Mariani, *Linee compositive di un poemetto montaliano: « Mediterraneo »*, in *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Liviana, Padova 1983²; R. Luperini, *Il « significato » di ' Mediterraneo '*, in *Montale o l'identità negata* cit.

Una struttura parzialmente simile hanno anche, nel libro, *Sarcofaghi* e *L'agave su lo scoglio*; ma queste due serie, d'altronde più brevi, sono scandite in modo assai più meccanico, in quanto i vari frammenti corrispondono nel primo caso alla successione dei bassorilievi e nel secondo a quella dei venti che si alternano sulla riva ligure. Invece *Mediterraneo* ha un taglio decisamente narrativo. Il tema cardinale del rapporto col mare è svolto non soltanto attraverso la struttura drammatica di un dialogo al presente fra il soggetto e il Mediterraneo (il « tu » cui si rivolge l'« io » protagonista), ma anche nella forma di un bilancio esistenziale che presuppone la coscienza di uno sviluppo e quindi la rappresentazione di un arco temporale, dal passato del ricordo al presente dello scacco e della frustrazione e infine al futuro del soggetto e, più in generale, di tutti gli uomini. I tre momenti corrispondono poi all'accordo panico col mare, vissuto nell'infanzia e talora ancora possibile al presente, alla angosciosa consapevolezza attuale del divorzio dal mare-padre e all'augurio di recuperarne in avvenire una qualche positiva lezione, seppure nell'ambito di una pessimistica chiaroveggenza circa il ' limite ' stesso della condizione umana (' limite ' che appunto il distacco dal mare rende evidente).

Anche come struttura compositiva, *Mediterraneo* segna una fase obbligata nel passaggio da una poetica della sensazione e della musicalità a una più oggettiva, ove domina l'intento gnoseologico. Queste due diverse tendenze vi si alternano alla ricerca di una fusione, non sempre raggiunta, fra soluzioni musicali e clausole concettuali a forte contenuto gnomico, secondo un insegnamento che Montale derivava soprattutto da Valéry (in particolare dal suo *Le cimetière marin*). Non per nulla Montale ammirerà sempre nel poeta francese la capacità di essere « tutto testa e tutto senso » e di saper correggere « l'approfondimento dei valori musicali » tipico della poesia pura e alogica col « tessuto connettivo » e col « momento strutturale-razionale che i poeti puri respingono »[38]. Della difficoltà della

[38] Cfr. E. Montale, *Sulla poesia* cit., pp. 371-72 e p. 112.

sutura dei due diversi aspetti resta traccia, in *Mediterraneo*, anche nella diversità metrica e ritmica fra parte iniziale e parte finale del poemetto, essendo la prima (corrispondente ai primi quattro movimenti) maggiormente lirico-descrittiva, nell'intento anche di rendere nel ritmo l'impressione sonora di una « mareggiata » (come dirà poi l'autore stesso)[39], la seconda più riflessiva e discorsiva, quasi a conferma di quel « dualismo » fra « lirica » e « commento » che Montale denuncerà più tardi negli *Ossi* e cercherà poi di superare con *Le occasioni*. Anche dal punto di vista metrico, mentre nei primi quattro movimenti prevalgono versi brevi (settenari e ottonari), negli ultimi la scelta dell'endecasillabo è nettamente prevalente, secondo una linea che sarà subito ripresa in « Meriggi e ombre ». Inoltre, mentre nella prima parte del poemetto si alternano i tempi del passato e del ricordo e quelli del presente (rievocanti gli uni la felicità di una adesione istintiva e immediata al mare, riferiti gli altri alla desolazione attuale), nella seconda si succedono, oltre a questi, anche i tempi del desiderio, dell'esortazione e del futuro, nello sforzo di definire il « significato » stesso dell'esistenza.

All'interno del poemetto, il movimento v ha una posizione strategicamente centrale. Esso esprime infatti, al presente, l'avvenuta scissione dal mare, la fine del momento panico di armonia col tutto e quindi la coscienza del proprio essere limitato e diverso:

> Mia vita è questo secco pendio,
> mezzo non fine, strada aperta a sbocchi
> di rigagnoli, lento franamento.
> È dessa, ancora, questa pianta
> che nasce dalla devastazione
> e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa

[39] Cfr. E. Graziosi, *op. cit.*, p. 17, e L. Greco, *Montale commenta Montale*, Pratiche, Parma 1980, p. 35 (ove viene riportato il termine, usato da Montale, di « mareggiata » per *Mediterraneo* e per *Tempi di Bellosguardo*).

fra erratiche forze di venti.
Questo pezzo di suolo non erbato
si è spaccato perché nascesse una margherita.

Nella storia di Montale, questi sono versi cruciali. La opposizione mare-terra (evidente già in *Falsetto*) si scioglie in direzione del secondo termine. La scelta della terra è scelta consapevole di umiltà (parola decisiva del movimento conclusivo, il IX), accettazione desolata ma ferma del ' limite ' della condizione *terrena* — contraddistinta dal destino di deiezione e dall'abbandono alla frana del tempo — e insieme opzione morale di resistenza (qui simboleggiata dalla pianta « che nasce dalla desolazione » e cioè dall'agave cui fra poco sarà dedicata una serie di tre movimenti in « Meriggi e ombre ») e di sacrificio (« Questo pezzo di suolo non erbato / s'è spaccato perché nascesse una margherita »).

La distruzione dell'identità originaria — quella cui accennavano *Portovenere* e *La farandola dei fanciulli sul greto* — comporta un distacco dal mare che la rappresenta. E tuttavia — sta qui la complessità del poemetto — il simbolo del mare è duplice: esso suggerisce, nel contempo, una lezione di varietà e di vastità e una di fissità (la sua legge è « esser vasto e diverso / e insieme fisso »). Esso è contemporaneamente materna, onniaccogliente immagine di vita (e, da tale punto di vista, cattivo maestro d'indecisione: « Seguito il solco di un sentiero m'ebbi / l'opposto in cuore, col suo invito; e forse / m'occorreva il coltello che recide, / la mente che decide e si determina. / Altri libri occorrevano / a me, non la tua pagina rombante ») e immagine paterna (il Mediterraneo è chiamato « padre ») di rigore e di purezza, che impartisce una lezione di ordine e di selezione, indica la necessità dell'espulsione delle « lordure » e delle « inutili macerie », ammonisce a essere se stessi attraverso un gesto di scelta. Per questo il mare può essere, insieme, simbolo dell'indifferenziato naturale (e dell'età felice dell'infanzia) e dell'identità da perseguirsi (propria dell'età adulta).

Il rifiuto del fascino del mare e la scelta della terra

non escludono né un'ultima nostalgia verso la condizione panica di gioioso smemoramento che il rombo del mare può ancora suscitare (« tu sciogli / ancora i groppi interni col tuo canto ») e che nel poemetto è espresso attraverso un repertorio di immagini e un lessico mutuati dal D'Annunzio alcionico, né, tanto meno, un tentativo estremo di restare fedele alla tensione verso l'identità che il mare comunque rappresenta. Il distacco dalle origini è compiuto e il momento della « decisione » e della razionale chiaroveggenza è sentito ormai come ineludibile; ma l'uomo continuerà a portare dentro di sé l'eco originaria del mare sia nel suo canto poetico — seppure ridotto a « ritmo stento », a « balbo parlare » —, sia in uno sforzo di ricostruzione dell'identità che sembra doversi esercitare eminentemente sul terreno etico. Essere espulsi dal mare significa vivere nella condizione reietta dell'« esiliato », dell'« informe rottame / che gittò fuor del corso la fiumara / del vivere », del ciottolo condannato a un « impietrato soffrire senza nome »: eppure questa situazione segnata dall'anonimia della spersonalizzazione e dall'insensatezza del male di vivere va umilmente accettata, respingendo ogni tentazione di tipo dannunziano (in *Mediterraneo* D'Annunzio è attraversato, ma anche superato). La lezione dell'esistenzialismo (da Schopenhauer a Scestov) è evidentissima in questa sottolineatura del ' limite ' e nella sensazione complessiva di « disintegrazione » e di malattia che il testo comunica (come riconoscerà lo stesso Montale in un autocommento a *Mediterraneo* [40]) nonché nella rivelazione dello spaesamento e della divisione del soggetto. Alla fine del poemetto il destino dell'uomo appare ridotto a un significato di consunzione e di cenere, che sembra rendere inutile e assurda l'esistenza stessa: « Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato ». E tuttavia « bruciare » implica anche un'immagine di sacrificio e di luce, che sembra anticipare la conclusione di *Crisalide* (ove infatti il gesto etico è espresso dall'immagine dell'« arido paletto » che serve ad avvivare il fuoco). Il

[40] Cfr. E. Montale, *Sulla poesia* cit., p. 566.

fatto è che la scissione dal mare condanna all'« informità », vale a dire all'assenza di identità, ma non annulla una spinta all'autodeterminazione sul piano etico e sociale, che implica la prospettiva della città (e infatti la patria utopica che gli spruzzi marini evocano non è, come già abbiamo accennato, un eden naturale, ma, appunto, una città: la « città di vetro » di *Mediterraneo IV*). È una nuova conferma che in Montale dimensione esistenziale e ontologica e dimensione etico-sociale non si escludono, ma s'intrecciano sempre strettamente.

Il sistema di opposizioni che regola il poemetto, da quella centrale fra mare e terra (implicante anche quelle di *moto* vs. *stasi*, *acqua* vs. *pietra*, *volante* vs. *pedestre* indicanti una situazione di frustrazione in antitesi a una di adesione alla natura e al mare) all'altra fra « indecisione » e « decisione », fra anonimia e « nome », fra smemoramento e pensiero, fra essere « informe » e essere dotato di un « volto », e in genere tutto il tessuto simbolico che lo regge, a partire dall'emblema del mare come grandiosa immagine di identità (secondo un suggerimento assai probabilmente desunto dall'appello all'oceano nei *Canti di Maldoror* di Lautréamont), rinviano puntualmente alla stessa problematica della formazione della personalità adulta, in cui « un nome, una veste » — sentiti come un « vizio » ancora in *La farandola dei fanciulli sul greto* — s'impongono ormai come una necessità improrogabile.

6. In *Mediterraneo* la storia esistenziale lascia intravvedere una vicenda individuale: è il momento della « fine dell'infanzia » e della nascita della coscienza che si sviluppa soprattutto sul terreno della resistenza morale, secondo l'insegnamento dell'agave (a cui, come si è visto, si allude nel movimento v). Fa parte, dunque, di un ben orchestrato ritmo narrativo che l'*incipit* della quarta sezione, « Meriggi e ombre », sia affidato a un testo significativamente intitolato *Fine dell'infanzia* e a questo facciano subito seguito dapprima la serie *L'agave su lo scoglio* (che, per quanto scritta precedentemente a *Mediterraneo*, riceve

dalla sua collocazione nel libro la funzione di svolgere un tema cardinale di quel poemetto: quello etico e agonistico) e poi *Vasca*, la poesia dell'identità mancata, dell'embrione di vita che non riesce ad affermarsi all'esistenza e resta — come il ciottolo espulso dalla fiumara della vita — « senza nome ». Anzi, un'analisi del modo con cui l'autore ha ' montato ' e distribuito i vari testi della quarta sezione nell'edizione del 1928 (che corrisponde a quella definitiva) e un confronto con quella di tre anni prima (in cui mancavano le quattro poesie scritte fra il 1926 e il 1927) può essere utile per capire le intenzioni dell'autore circa il « significato » che egli voleva assegnare alla parabola dell'opera. In « Meriggi e ombre » (nel '25 il titolo era semplicemente « Meriggi ») l'ordine dei testi resta inalterato sino a *Clivo*, a cui, nell'edizione Gobetti, seguivano *Casa sul mare*, *Marezzo* e *Crisalide* (a quest'ultima poesia veniva dunque delegata la responsabilità di chiudere cronologicamente il libro, dato che la successiva *Riviere* fa parte a sé e ne sono esplicitamente dichiarate le origini giovanili). Viceversa, nella Ribet (1928), il gruppo di testi che va da *Fine dell'infanzia* a *Clivo* diventa una sottosezione contrassegnata dal numero romano I, che precede immediatamente la II, costituita da un unico componimento, *Arsenio*, scritto nel 1927; ma, subito dopo, la sottosezione III ritorna ai testi della gobettiana invertendone però l'ordine (che ora è questo: *Crisalide*, *Marezzo*, *Casa sul mare*), ai quali fa seguire i tre nuovi del 1926 (*I morti*, *Delta*, *Incontro*). *Arsenio*, dunque, spezza la continuità della gobettiana: non è stato inserito accanto alle tre poesie più recenti ma in mezzo a quelle più antiche, per ragioni d'ordine tematico e ' narrativo '. D'altronde, nelle varie tappe della carriera poetica montaliana, resta costante lo sforzo di delineare un'immagine di sé, di enucleare un messaggio che deve svilupparsi da una sorta di autobiografia ideale, capace di esprimere un « significato » esemplare.

Ora, un dato caratteristico dei testi sino a *Clivo* compreso e dunque dell'intera sottosezione I, è il loro porsi in un rapporto di stretta contiguità con *Mediterra-*

neo, di cui riprendono, fra l'altro, l'alternanza tipica di tempi al passato e di tempi al presente, di ricordi di un periodo remoto più felice e di constatazione della desolazione attuale (unica eccezione è la serie *L'agave su lo scoglio*, dedicata a tre momenti dell'« oggi »; ma anch'essa, come già si è osservato, è collegata al precedente poemetto). Viceversa, le sottosezioni II e III sono interamente scritte al presente: e infatti si riferiscono alla condizione attuale del soggetto sia i tre testi più antichi (*Crisalide*, *Marezzo*, *Casa sul mare*), sia i tre più recenti. In tutti e sei il protagonista si presenta ormai con tutta la sua chiaroveggenza di adulto, senza più illusioni o fantasticherie o nostalgie per l'infanzia (ancora evidenti, invece, nella sottosezione I), consapevole dei propri limiti e della deriva che lo travolge, ma non disposto a rinunciare alla propria dignità. Ne esce un risentito autoritratto, che culmina non casualmente nei versi finali di *Incontro* (cui spetta la responsabilità di chiudere la sezione e, dal punto di vista della storia interna del 'romanzo', il libro), ove ritorna il tema (già incontrato in una delle poesie adolescenziali) della « viltà » e della tensione etica:

> Prega per me
> allora ch'io discenda altro cammino
> che una via di città,
> nell'aria persa, innanzi al brulichio
> dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io
> scenda senza viltà.

L'addio all'infanzia è consumato; e la dolente poesia della maturità che ora ne nasce è uno dei risultati più alti non solo degli *Ossi di seppia* ma dell'intera produzione poetica montaliana.

Come era naturale attendersi, la differenza fra la sottosezione I e le due successive non è solo tematica ma investe pure la strumentazione metrica. Anche in questo caso, il gruppo di poesie che va da *Fine dell'infanzia* a *Clivo* privilegia le soluzioni di *Mediterraneo*, con un uso di versi più brevi (settenari, ottonari, novenari) alternati

all'endecasillabo, in una ricerca di musicalità fortemente impressionistica. Viceversa, nelle sottosezioni II e III (con l'eccezione, parziale, di *Marezzo*) prevale largamente l'endecasillabo (qui sempre « a maiore », in modo da rendere quasi inavvertita la pur rara alternanza col settenario), onde ne scaturisce un tono più sostenuto e, insieme, più ragionativo.

Fine dell'infanzia dà congedo definitivo alla « conca ospitale », al grembo protettivo e materno in cui era trascorsa l'esperienza infantile, quando la vita aveva ancora un senso e un centro e l'adesione al ritmo cosmico era spontanea e naturale: « rapido rispondeva / a ogni moto dell'anima un consenso / esterno, si vestivano di nomi / le cose, il nostro mondo aveva un centro ». Il distacco da quell'età mitica (che corrisponde a quello dall'indistinto naturale e dal mare-padre di *Mediterraneo*) coincide col « minuto violento » della consapevolezza che distrugge le illusioni: con l'avvento, cioè, dell'« ora che indaga ». E tuttavia ora il soggetto non vuole più rimpiangere il passato. Già il titolo della poesia — di asseverativa perentorietà — sembra voler tagliare il filo di una esperienza che ormai è possibile giudicare persino con cardarelliana durezza: « Eravamo nell'età illusa », quando l'« anima » dei fanciulli è ancora « confusa ».

La contrapposizione passato-presente riaffiora in *Eglога* (con un'accentuazione dello scacco: l'« ora che indaga » di *Fine dell'infanzia* diventa qui l'« ora fallita »), in *Flussi*, ove l'« addio » alla fanciullezza, di nuovo esplicito, si unisce alla coscienza dell'insensatezza e della crudeltà dell'esistenza (« La vita è questo scialo / di triti fatti, vano / più che crudele [...] e la vita è crudele / più che vana ») e, in modi diversi, di cui diremo più avanti, in *Clivo*.

Di più significativo rilievo sono *L'agave su lo scoglio* e, soprattutto, *Vasca*. I tre movimenti che compongono la serie *L'agave su lo scoglio* non sono privi di una certa teatralità romantica, tuttavia almeno parzialmente riscattata dalla forte tensione espressionistica. Il recupero di locuzioni o vocaboli desunti dal D'Annunzio panico non induce a cedimenti verso morbidezze sensuali o a smar-

rimenti mitologici, ma a una vibrazione drammatica (donde i non rari dantismi). Anzi è proprio questo « rovello » (se ne parla già in *In limine*) di natura gnoseologica ed etica che allontana decisamente Montale non solo da D'Annunzio ma anche dal languore crepuscolare e lo avvicina semmai ai vociani (soprattutto a Rebora, in questo caso, anche per la sprezzatura espressionistica). Dal movimento v di *Mediterraneo* si riprende l'immagine della « pianta / che nasce dalla devastazione » e che diventa qui « l'agave che s'abbarbica al crepaccio / dello scoglio / e sfugge al mare » e quella del suolo spaccato « perché nascesse una margherita », che diventa ora tensione alla nascita dei « racchiusi bocci » dell'agave. I tre movimenti (*Scirocco, Tramontana, Maestrale*) raccontano appunto lo sforzo di una nascita. La scelta della terra contro il mare e dunque dell'agave sullo scoglio è anche opzione per una condizione di resistenza morale che può produrre — a costo di una vibrazione spasmodica — i suoi frutti. Anche in questa serie si assiste a una vicenda: mentre, in *Scirocco*, i « racchiusi bocci » dell'agave « non sanno più esplodere » e, in *Tramontana*, la pianta è presentata mentre stringe a sé « i bracci gonfi / di fiori non ancora nati », nell'ultimo movimento, *Maestrale*, finalmente ecco « ogni rinato aspetto coi germogli fioriti / sulle tue mani ». È un tema, questo, che giungerà sino alle « gemme / delle piante perenni » in *Il gallo cedrone* (in *La bufera e altro*) e che, in questa serie, appare strettamente collegato a un altro: quello dell'« immobilità » sentita come « un tormento » ma anche come possibilità di resistenza all'invito dell'indifferenziato naturale. Mentre il primo — il motivo della nascita o del tentativo di affermazione della vita — viene subito ripreso in *Vasca*, il secondo ritorna in *Clivo* e poi in *Arsenio* (ove il « sento / la mia immobilità come un tormento » di *Scirocco* si converte in « delirio d'immobilità »).

Vasca — soprattutto nella sua redazione definitiva, per la prima volta a stampa nell'edizione degli *Ossi* del 1942, che decurta il testo di circa metà dei suoi versi — è la poesia del vitale emergente dalle acque (associazione,

questa, già presente in *Falsetto*, destinata a tornare in un testo famoso della *Bufera, L'anguilla*) e ricacciato in giù, nell'anonimia dell'inesistenza: è, cioè, la poesia dell'identità mancata. L'embrione di vita, che invano cerca di salire alla superficie — di « erompere », così come i « racchiusi bocci » dell'agave volevano « esplodere » — e che « vuol vivere e non sa come », fallisce nel suo tentativo, « torna in giù »: « è nato e morto, e non ha avuto un nome ». Lungi dall'essere — come è stato detto [41] — una poesia sul blocco di un ricordo o sull'impossibilità di una sensazione a imporsi alla coscienza, nella sua redazione definitiva *Vasca* diventa una delle parabole laiche di Montale, una storia esemplare che deve comunicare il senso (o il nonsenso) della vita: un'allegoria, qui, della inidentità (lungo l'asse tematico, già sottolineato, dell'essere « senza nome ») o della « vita strozzata » o fallita: siamo già, come si vede, ad *Arsenio*, ove ritorna anche l'immagine dello scendere in giù, a sua volta connessa con quella del « lento franamento » (*Mediterraneo V*) di tutte le cose e dell'io stesso, che è motivo centrale di *Clivo*:

> un ordine discende che districa
> dai confini
> le cose che non chiedono
> ormai che di durare, di persistere
> contente dell'infinita fatica;
> un crollo di pietrame che dal cielo
> s'inabissa alle prode...

L'opposizione mare-terra assume qui, in *Clivo*, ma fra un po' anche in *Arsenio*, un'altra forma: quella di *moto* vs. *stasi*. L'immobilità si viene profilando come una qualità contraddittoria, negativa e positiva insieme: per un verso è il segno dello scacco e della frustrazione, il sigillo delle creature espulse dal mare e da una possibile felicità cosmica; dall'altro è il simbolo della resistenza, dello

[41] Cfr. D'A. S. Avalle, *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino 1970, pp. 32 e 79.

sforzo di ricostruire, nell'aridità di una condizione deietta (rappresentata ora da un secco greto, ora dal crepaccio dello scoglio, ora dalla foce di un torrente), una dimensione morale e un embrione di nuova identità. Cosicché il tornare in giù, il crollo verso il basso o, semplicemente, la discesa verso i gorghi del mare, sono tutte immagini che designano un destino d'insignificanza, di consunzione e di cenere: esprimono l'ineluttabilità di « ritornare nel circolo » del mare (*Mediterraneo IX*), dato che « una storia non dura che nella cenere / e persistenza è solo l'estinzione » (come si leggerà in *Piccolo testamento*, nella *Bufera*).

E in *Arsenio* — ove l'azione del discendere è scandita da una triplice distanziata ripetizione (« tu discendi [...] discendi all'orizzonte [...] Discendi in mezzo al buio ») — predomina infatti nettamente questo senso di disgregazione e di disfacimento (e, a conferma, accanto all'immagine dello scioglimento — l'« ora che si scioglie » —, ecco quella della cenere, proprio nell'ultimo verso).

In « Meriggi e ombre » *Arsenio* segna un momento di cesura e di svolta. Di qui in avanti (con l'ovvia eccezione di *Riviere*), la cronaca autobiografica e il suo doppio simbolico (donde quel « dualismo » fra lirica e commento che l'autore stesso denuncerà) vengono sostituiti da una oggettivazione di tipo allegorico che innalza la vicenda dell'io a sublimata parabola, mentre la modulazione elegiaco-crepuscolare e l'istanza impressionistica e musicale cedono a una virile sostenutezza, in un clima di sempre più astratta tragedia. A differenza di quanto accadrà nelle *Occasioni*, nei testi centrali e conclusivi di « Meriggi e ombre », il personaggio uomo è però ancora percepibile e l'allegoria conserva i tratti ben concreti di una storia individuale.

La prima allegoria è il viaggio della vita: il cammino di Arsenio, che scende verso il mare in una situazione improvvisamente favorevole al prodigio e invece rapidamente e drammaticamente risolventesi in un nuovo fallimento, è un'immagine tragica del senso stesso dell'esistenza, e infatti la figura del protagonista convoca intorno

a sé gli emblemi universali della tragedia, la tempesta e il fulmine e poi la « ghiacciata moltitudine di morti », vale a dire lo scenario naturale e quello sociale (la città). Il testo è costruito a *climax* e il punto di *Spannung* è sottolineato dall'abbattersi del temporale che introduce un momento di sospensione drammatica prolungata dagli *enjambements* e dai frequenti versi sdruccioli e scandita dall'uso ripetuto di verbi quasi sempre al presente indicativo: ben otto in sei versi, quattro dei quali (per di più in serie, senza soluzione di continuità) li presentano in uscita (e anche questa netta prevalenza dell'azione verbale sull'aggettivazione — a cui poi bisogna aggiungere l'alto numero di sostantivi a forte carica denotativa — sarà da mettere sul conto del 'dantismo' di Montale, della sua estraneità a esiti puramente lirico-evocativi):

finché goccia trepido
il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,
tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono
le tende molli, un frùscio immenso rade
la terra, giù s'afflosciano stridendo
le lanterne di carta sulle strade.

All'ultima strofa è delegato il commento di questo decisivo scacco. La tensione spasmodica verso la vita (« tremi di vita e ti protendi »: è lo stesso atteggiamento, già notato in *L'agave su lo scoglio*, che tornerà all'inizio delle *Occasioni*, in *Il Balcone*, ove il « tu » si sporge verso la luce) è vano delirio d'immobilità: il soggetto è ricacciato nell'anonimia dei falsi vivi o dei nati-morti che abitano le strade e i portici della città (è la « ghiacciata moltitudine di morti »); inutile è anche la parola o il gesto della creatura dalla quale Arsenio potrebbe forse attendersi un'indicazione di salvezza:

E se un gesto si sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita spezzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri.

Arsenio è del 1927 (l'anno dopo sarà pubblicata sulla rivista inglese di T. S. Eliot « Criterion », nella versione di Mario Praz, dando inizio a un lungo e fecondo rapporto fra i due poeti). Uscirono invece nel 1926, sul « Convegno », *I morti*, *Delta*, *Incontro*, che costituiscono infatti un trittico unitario. E poiché il 1926 è l'anno di Arletta (o Annetta, come questa donna, forse morta giovanissima [42], viene chiamata nella poesia a lei intitolata in *Diario del '71 e del '72*) e ad Arletta è dedicato *Incontro* (il cui titolo originario era, infatti, *Arletta*), nonché *Vento e bandiere* (che è di questi stessi mesi), non è improbabile che la « vita strozzata per te sorta » di *Arsenio* sia appunto di questa fanciulla, infatti invocata, alla fine di *Incontro*, come possibile salvatrice. D'altronde lo stesso nome di Arsenio sembra nato come *pendant* necessario di quello di Arletta (anche per una forse non casuale omofonia) [43].

I sei testi successivi ad *Arsenio* formano, come sappiamo, la sottosezione III, caratterizzata da un appello ricorrente a un « tu » femminile, esattamente come accadrà anche nelle *Occasioni* (e, assai spesso, nella *Bufera* e in *Satura*): si tratta, infatti, di componimenti anche cronologicamente di transizione fra i due libri. Questo ciclo finale di « Meriggi e ombre » inizia con *Crisalide* (spostata di sede e anteposta a *Marezzo* e a *Casa sul mare* proprio perché possa assolvere a questo impegnativo compito di apertura) e termina con *Incontro*. Nel gioco complesso di simmetrie e di rimandi interni che regola la costruzione del libro, la collocazione speculare di queste due poesie non è affatto fortuita: suggerisce una polarizza-

[42] Sul personaggio di Arletta-Annetta ha fatto alcune preziose puntualizzazioni G. Zampa in un'intervista apparsa sul settimanale « Europeo » l'8 dicembre 1984 e, più brevemente, nella introduzione a E. Montale, *Tutte le poesie* cit. Pare che la ragazza fosse Anna degli Uberti, che trascorreva le vacanze estive vicino alla villa di Monterosso; per quanto venga presentata dal poeta come prematuramente scomparsa, risulterebbe tuttavia defunta solo nel 1959. Cfr. anche M. Forti, *Il nome di Clizia* cit.

[43] Cfr. R. Bettarini, *art. cit.*, p. 511.

zione e, più precisamente, indica un'analogia e, nello stesso tempo, una differenza. Entrambi i testi nascono da un movimento verso un personaggio femminile scelto come interlocutore privilegiato; entrambi raccontano di un « prodigio fallito » e della minaccia che ne deriva per l'identità individuale (il tema è già nel titolo, *Crisalide*, che allude a una mancata realizzazione, a un'impossibilità della ninfa di trasformarsi in farfalla, e nella speranza di *Incontro*: « forse riavrò un aspetto », invocata contro la spersonalizzazione dei « sargassi/umani »); entrambi trovano il loro centro in un episodio di metamorfosi (quasi replica moderna del mito di Dafne) della donna in pianta; entrambi, infine, si concludono con un augurio (il « voto » di *Crisalide*, la preghiera di *Incontro*) e con movenze stilistiche assai simili: si veda, a questo proposito, il comune nesso logico-temporale dell'avverbio « allora » e la scansione sintattica sottolineata in tutt'e due i casi da tre punti e virgola:

Crisalide

Penso allora
alle tacite offerte che sostengono
le case dei viventi; al cuore che abdica
perché rida un fanciullo inconsapevole;
al taglio netto che recide, al rogo
morente che s'avviva
d'un arido paletto, e ferve trepido.

Incontro

Prega per me
allora ch'io discenda altro cammino
che una via di città,
nell'aria persa, innanzi al brulichio
dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io
scenda senza viltà.

Analoga è pure la sottolineatura morale conclusiva. Ma proprio a questo proposito fra i due testi va notata una differenza importante, resa evidente dal rovesciamento di

ruoli fra l'« io » e il « tu »: il gesto di salvezza, che in *Crisalide* apparteneva al soggetto, in *Incontro* passa alla donna. Beninteso, in entrambi i casi, come d'altronde sempre in Montale, il personaggio femminile assolve alla funzione del rafforzamento della eticità dell'io. Ma mentre in *Crisalide* attore-protagonista del sacrificio e dell'augurio che su esso si fonda è l'uomo, in *Incontro* è la donna. Si apre qui una vicenda che durerà a lungo — per tutte *Le occasioni*, *La bufera* e *Satura* —: depositaria dell'Etica diventa una figura femminile scomparsa, o lontana, o perduta alla vita: Arletta, Clizia, Mosca. Invece quando la donna è vicina e presente, questo suo innalzamento è più difficile e contrastato ed è il soggetto ad assumere spesso su di sé la responsabilità morale, come accade, negli *Ossi*, in *In limine*, in *Crisalide*, in *Casa sul mare*. Sembrerebbe che solo una situazione di rielaborazione del lutto possa consentire al poeta (altrimenti incline, come mostrerà *Farfalla di Dinard*, a momenti di misoginismo persino acre) quel movimento di elevazione e di sublimazione del fantasma femminile che caratterizza soprattutto *Le occasioni* ma anche, in modi diversi, i due libri successivi.

Ora si dà il caso che le sei poesie della sottosezione III siano suddivisibili in due cicli che corrispondono a due diverse fasi di elaborazione: le prime tre poesie risalgono infatti al 1924 (o, tutt'al più, una, al gennaio del 1925), le ultime tre al 1926. Sappiamo anche che *Crisalide* e *Casa sul mare* sono dedicate alla stessa donna, Paola Nicoli, così come *In limine* (testo, d'altronde, contemporaneo a *Crisalide* e affine a questo per contenuto tematico) e, assai probabilmente, *Tentava la vostra mano la tastiera* (ove torna lo stesso « voi » — al posto del « tu » — di *Crisalide*). Anche il componimento intermedio fra *Crisalide* e *Casa sul mare*, *Marezzo*, è caratterizzato dalla presenza concreta di una donna, realmente vicina al soggetto. Viceversa, in *Delta* e in *Incontro* il personaggio femminile è un fantasma lontano, di cui il soggetto poco o nulla sa. Insomma, mentre le prime tre sono poesie scritte *in praesentia*, le ultime due lo sono *in absentia*.

Quanto a *I morti*, è un testo strettamente connesso a *Delta* e a *Incontro*: cronologicamente appartiene al medesimo momento elaborativo, e comune è la tematica (anche il paesaggio è lo stesso). C'è inoltre una spia linguistica che riconduce *I morti* a *Incontro*: in questa seconda poesia, passando dalla redazione in rivista del '26 a quella in volume del '28, il poeta ha tolto dal titolo e dal testo il nome di Arletta e l'ha sostituito nell'ultima strofa con un altro vocativo, « Oh, sommersa! », che riprende il verbo conclusivo di *I morti*: « e nel crivello / del mare si sommergono... ». I sommersi, dunque, sono i defunti. Tutto fa pensare che la loro rievocazione in *I morti* sia un modo specifico di rielaborazione del lutto di Arletta. Se questa ipotesi è valida, i due cicli della sottosezione appaiono ben distinti, essendo *in praesentia* l'uno, dedicato a Paola Nicoli, *in absentia* l'altro, consacrato ad Arletta, sotto il cui segno va dunque collocato, accanto a *Delta* e *Incontro*, anche *I morti* [44].

Crisalide, *Marezzo*, *Casa sul mare* presentano, d'altronde, stretti legami d'interdipendenza, come confermano le analogie della conclusione nel primo e nel terzo componimento e della situazione rappresentata nel primo e nel secondo. Sia *Crisalide* sia *Marezzo* raccontano di un prodigio: appena realizzato e subito fallito in quello, consolidato in un lungo idillio ma alla fine minacciato in questo. Anche sul piano formale, i due testi esibiscono

[44] Sull'attribuzione di queste poesie all'uno o all'altro dei personaggi femminili si veda, oltre a R. Bettarini, *art. cit.*, sempre della Bettarini, *Un altro lapillo*, in AA. VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)* cit., E. Bonora, *op. cit.*, e, sempre di Bonora, *Anelli del ciclo di Arletta*, in *Le metafore del vero*, Bonacci, Roma 1981, e il suo recente saggio *Poesie d'amore di Montale*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982*, a cura di S. Campailla e C. F. Goffis, Le Monnier, Firenze 1984; e inoltre M. A. Grignani, *Occasioni diacroniche nella poesia di Montale*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)* cit.

non pochi tratti comuni, soprattutto se consideriamo la prima redazione di *Crisalide*, fortemente caratterizzata in un senso tanto impressionistico e musicale quanto cronachistico (la revisione, che rende la poesia assai più sobria e asciutta, mira a espungere i residui troppo scopertamente autobiografici e le tracce elegiaco-crepuscolari, in direzione di un'oggettività più coerente con le soluzioni formali delle altre poesie del gruppo), che l'avvicina a *Marezzo*, in cui peraltro la situazione poetica e la tessitura metrica (prevalgono versi brevi, dal settenario al novenario) e linguistica sono di tipo giovanile, anche se ancora documentate da certe zone di *Mediterraneo*. Il prodigio consiste infatti nell'abbandono dei due protagonisti al « diluvio / del sole » e alla smemoratezza panica di un paesaggio marino. A « m'abbandonano a prova i miei pensieri » di *Mediterraneo* corrisponde qui « Si struggono i pensieri troppo soli »; a « Il tuo delirio sale agli astri ormai », « un astrale delirio si disfrena »; mentre alla perdita di nome, ancora avvertita come un fatto positivo in *Portovenere* e in *La farandola dei fanciulli sul greto*, corrisponde ora questo invito alla donna: « come una pietra di zavorra affonda / il tuo nome nell'acqua con un tonfo! ». Il prodigio si realizza analogamente: cresce a ondate in *Crisalide* (« viene a impetuose onde / la vita a questo estremo angolo d'orto »: sono le stesse « ondate della vita » che giungono nell'orto di *In limine*) e « a scatti » in *Marezzo* (« La vita cresce a scatti »). Mentre però in *Crisalide* buona parte della poesia è dedicata al suo fallimento e alle conseguenze che ne derivano (la « tortura senza nome » di chi è condannato al « limbo squallido / delle monche esistenze » o delle identità mancate), in *Marezzo* vi si accenna solo nella penultima strofa (« e l'incanto è sospeso ») e il componimento si chiude con la preghiera di immobilizzare il tempo e, con esso, l'istante privilegiato.

Che *Marezzo* sia un ultimo omaggio a soluzioni ormai in via di liquidazione, e comunque espresse da *Crisalide* in modi più maturi e più coerenti col resto della sottosezione, è confermato subito da *Casa sul mare*, che pone

la possibilità di salvezza non più nel prodigio dell'adesione panica al tutto, ma nell'atto di volontà:

> forse solo *chi vuole* s'infinita
> e questo tu potrai, chissà, non io.
> Penso che per i più non sia salvezza
> ma taluno sovverta ogni disegno,
> passi il varco, qual *volle* si ritrovi.
> (*corsivo nostro*)

D'altronde, già alla fine di *Crisalide*, il gesto morale del sacrificio è associato all'atto della decisione (che pone fine all'incertezza, alla « musica dell'anima inquieta / che non si decide » di *Fine dell'infanzia*), al « taglio netto che recide » (con eco di *Mediterraneo VII*). Come in *Arsenio*, il soggetto di *Crisalide* e di *Casa sul mare* (nonché di *In limine*) conosce la propria condanna, ma non rinuncia ad una speranza per l'« altro », a cui è pronto a donare anche l'« avara » sua « speranza » e per cui è disposto a stringere col destino un patto: di scontare la salvezza altrui col proprio fallimento.

Nel trittico finale, *Delta* e *Incontro* si pongono in un rapporto di contiguità narrativa. Il paesaggio è il medesimo, fluviale: e al titolo di *Delta* corrispondeva originariamente quello di *La foce* (oltre ad *Arletta*, e prima di *Incontro*, è registrato anche questo secondo titolo): e infatti « la riviera che infebbra, torba e scroscia / incontro alla marea » di *Delta* sembra la stessa del torrente, il Bisagno, che sfocia in mare in *Incontro*; lo stesso è il personaggio femminile (al « nulla di te » di *Delta* corrisponde il « più nulla » di *Incontro*, ancora riferito alla donna), con analoga funzione salvifica, anche se *Incontro* si pronuncia su di essa con maggiore ampiezza e decisione, lasciando già intravedere quella trasformazione della donna in Beatrice che caratterizzerà la parte finale delle *Occasioni*.

Ma, nel disegno finale voluto dall'autore, *Incontro* riprende soprattutto *Casa sul mare* e *Arsenio*. Mentre chiude la sezione « Meriggi e ombre » e, con essa, il libro

(*Riviere* va considerata un'appendice, sia pure, come abbiamo detto, assai significativa) consegnando al lettore un messaggio volutamente conclusivo, in cui chiaroveggenza e moralità, coscienza del fallimento e rifiuto di abbandonarsi alla deriva fittamente s'intrecciano (la formula finale « ch'io / scenda senza viltà » congiunge insieme la fatalità della discesa e, dunque, dello scacco e l'augurio di soccombervi con dignità) — e anche per questo l'autore l'ha preferita, come conclusione, all'ultima poesia secondo l'ordine cronologico, *Arsenio*, più unilaterale, dato che privilegia nettamente il primo di questi due aspetti —, *Incontro* è un testo densamente complesso che rielabora tutta la problematica della seconda parte del libro, e soprattutto di *Mediterraneo*, *Arsenio* e *Casa sul mare*. La collocazione dei tre testi in questione sembra obbedire a una cadenza abilmente scandita: nell'arco dei sette componimenti finali di « Meriggi e ombre », *Arsenio*, *Casa sul mare* e *Incontro* occupano rispettivamente la sede n. 1, n. 4 e n. 7: cosicché *Casa sul mare*, nella nuova posizione che viene ad assumere nell'edizione del 1928, svolge di fatto un compito di mediazione — e cioè di raccordo e di passaggio — fra *Arsenio* e *Incontro*.

Il tema è quello del viaggio della vita (con cui si apre, come abbiamo già osservato, la prima di queste tre poesie), che si replica da un *incipit* all'altro, a suggerire l'idea di una serialità, ma che ritorna talora anche nelle parti centrali e finali di questi tre componimenti: da *Arsenio* (« Sul corso, in faccia al mare, tu discendi », « il tuo viaggio ») a *Casa sul mare* (« Il viaggio finisce qui », « Il viaggio finisce a questa spiaggia », « il cammino finisce a queste prode »), a *Incontro* (« Tu non m'abbandonare, mia tristezza, / sulla strada », « Si va sulla carraia di rappresa / mota senza uno scarto », « altro cammino »); viaggio che è ripetizione monotona e ossessiva, tautologia di gesti, anonima e meccanica « necessità » tanto in *Arsenio* (« l'ore / uguali, strette in trama », « anello di una / catena, immoto andare, oh troppo noto / delirio, Arsenio, d'immobilità »), quanto in *Casa sul mare* (« Ora i minuti sono eguali e fissi / come i giri di ruota della pompa »,

« Il viaggio finisce a queste prode / che rode la marea con moto alterno ») e in *Incontro* (« Senza uno scarto, / simili ad incappati di corteo [...] in un'aura che avvolge i nostri passi / fitta e uguaglia i sargassi / umani fluttuanti alle cortine / dei bambù mormoranti »; ma anche in *Arsenio* il protagonista è assimilato a un « giunco »): è la ripresa, più consapevole e matura, del motivo giovanile del « susseguirsi monotono di necessità crude » già documentato dall'« accordo » *Contrabbasso*.

Numerosi sono i riferimenti danteschi in tutt'e tre le poesie, così come nella contigua *I morti*. Il « viaggio all'ingiù »[45] di Arsenio e del protagonista di *Incontro* è anche ripresa del cammino dantesco attraverso la città infernale: i « cavalli incappucciati », i « vetri luccicanti degli alberghi », gli specchi delle vetrine, le strade e i portici sono lo scenario in cui si aggira, nell'« aria persa », l'insensato « brulichio / dei vivi » o la « ghiacciata moltitudine di morti » (dato che si tratta di false vite: « vite no: vegetazioni »); e infatti queste creature sembrano « incappati di corteo », simili agli ipocriti di Malebolge. È la condizione del « limbo » (altro termine dantesco, che compare in *Crisalide*), di chi resta mezzo vivo, non riesce a realizzarsi, non giunge a un'identità e rimane perciò nello stato delle « monche esistenze ». Il paesaggio cittadino è l'anonimo verminaio (« brulichio ») di un vestibolo infernale: « visi emunti, / mani scarne, cavalli in fila, ruote / stridule ». Di nuovo motivi esistenziali e sociali si associano nel tentativo, non privo di grandiosità, di disegnare non solo un paesaggio ma un'intera civiltà.

La città è dunque per Montale sede di vita spersonalizzata e massificata, il luogo dell'inidentità. Il « prodigio » o il « miracolo » cui il soggetto aspira sarebbe uscire dalla « carraia » di una vita predeterminata e anonima, in cui gli uomini sono privi di volto, ridotti ad automi,

[45] Cfr. A. Jacomuzzi, *« Incontro ». Per una costante della poesia montaliana*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)* cit., pp. 149-59.

e riavere un aspetto (« Forse riavrò un aspetto »: è la speranza di un attimo, in *Incontro*): la trasformazione di Arletta in Dafne è un esorcismo invano escogitato per raggiungere questo risultato. Non resta che la preghiera alla donna: se l'identità è impossibile e la discesa inevitabile, se per il detrito condannato all'informità è fatale il ritorno nel circolo indifferenziato del mare, che almeno questo « viaggio all'ingiù » proceda per « altro cammino / che una via di città » e avvenga « senza viltà ». Ma perché ciò sia possibile l'io deve sentire accanto a sé la donna: « ch'io / ti senta accanto ». L'abisso della deiezione e dell'insensata e infernale ripetizione è ormai certo (« E l'inferno è certo », conclude il primo dei mottetti, nelle già prossime *Occasioni*), ma nel buio di questo universo dannato apparirà di qui in avanti, per barbagli improvvisi, la luce di salvezza di una nuova Beatrice.

Capitolo terzo

LA PEDINA, L'ANGELO E LA SCACCHIERA DELLA STORIA

1. L'impressionismo degli *Ossi* si fonda su una duplicità. Il figurativismo permane, ma doppiato da un soprasenso simbolico. La realtà fisica conserva ben precisi e concreti i suoi tratti, ma questi convergono verso un'immagine metafisica [1]. Il « dualismo » fra « lirica » e « commento » di cui parlerà autocriticamente l'autore a proposito della sua prima opera [2] non è registrabile soltanto nella scansione interna dei singoli testi; è, per così dire, organico.

Con *Le occasioni* tale duplicità viene meno e la poesia tende a farsi astratta e metafisica. « Tacere l'occasione-spinta » e limitarsi a « esprimere l'oggetto », ricercare « Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore in *medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi » [3] comportava l'abbandono della cronaca e dell'autobiografia e la lacerazione del *continuum* narrativo, abbondantemente nutrito, negli *Ossi*, di « non-poesia », come osservava Contini [4], e ora, invece, frammentato e cristallizzato in singole immagini o situazioni, in una tensione spasmodica verso l'assoluto. Certo, Montale avverte che « il nuovo libro non era meno roman-

[1] Di un Montale poeta « fisico » e « metafisico » parlò per primo P. Pancrazi, in *Scrittori d'oggi*, serie III, Laterza, Bari 1946, pp. 248-50.

[2] Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 566.

[3] *Ibid.*

[4] Cfr. G. Contini, *Una lunga fedeltà*, Einaudi, Torino 1974, p. 21 e cfr. anche p. 82.

zesco del primo »[5], ma del « romanzo » nelle *Occasioni* resta solo la trama di una sublimata vicenda d'amore, in quanto la riduzione del tempo all'istante distrugge non solo la linearità di una possibile narrazione, ma qualsiasi possibilità di sviluppo. Piuttosto siamo in presenza di un diario lirico, nato dalle intermittenze del cuore e dai sussulti della memoria involontaria (non senza, probabilmente, echi proustiani)[6]. Giustamente è stato detto che l'« universo » delle *Occasioni* è « discontinuo » e « in perpetuo discioglimento » e « si risolve in una serie di episodi » addirittura « incoerenti »[7], ma che sempre sono fissati in un'immobilità che li riscatta dal fondo opaco da cui sorgono. Il tentativo è quello di dare « eternità » all'« istante », di immobilizzare classicamente una verità simbolica concentrata in un gesto o in un sentimento. La paratassi, che ora sostituisce la prevalente ipotassi del libro precedente, è l'unica forma possibile di organizzazione dello stile, e della realtà. Ma proprio perché essa isola le « occasioni » (donde il titolo), gli eventi, gli « oggetti », e li giustappone nella loro irrelatezza, li carica anche di responsabilità simbolica. L'innalzamento lessicale e stilistico non è che il corrispettivo di questa tendenza a una verità allegorica. Classicismo e simbolismo cercano e trovano un loro punto di fusione.

Probabilmente in tali scelte si fa sentire l'influenza del classicismo simbolista di T. S. Eliot[8]. Se la cultura

[5] Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* cit., p. 567.

[6] Sulla presenza di Proust in Montale, cfr. G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 49-56.

[7] Cfr. E. Graziosi, *Il tempo in Montale. Storia di un tema*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 43.

[8] L'espressione è usata, per Eliot, da L. Anceschi, in un saggio, *Primo tempo estetico di Eliot*, significativamente dedicato a Montale e pubblicato come prefazione a T. S. Eliot, *Il bosco sacro*, Muggiani, Milano 1946. Sull'influenza di Eliot su Montale, cfr. soprattutto M. Praz, *T. S. Eliot and Eugenio Montale*, in AA.VV., *T.S. Eliot. A Symposium*, a cura di R. March e M. J. Tambimuttu, Poetry, London 1948; S. Pannella, *E. Montale e T. S. Eliot*, in

degli *Ossi* era prevalentemente italo-francese, quella delle *Occasioni* è piuttosto orientata verso l'Inghilterra. Nel 1925 Montale aveva approfondito la propria conoscenza di R. Browning (già parzialmente letto prima della guerra) e aveva cominciato a frequentare Pound (che risiedeva in Italia). Nel 1928, tramite Mario Praz (che, con Cecchi, viene assunto da Montale come guida nello studio della poesia inglese), comincia a leggere T. S. Eliot e poi, attraverso questi, i poeti metafisici da Donne a Blake e Hopkins[9]. Anche se Montale ribadirà più volte la propria autonomia, la poetica ' oggettiva ' delle *Occasioni* (che Montale espone anche così: « Pensai [...] a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli »)[10] risente assai probabilmente della teoria eliotiana del « correlativo oggettivo ». Lo stesso recupero di Dante e dello stilnovismo appare filtrato attraverso la cultura anglosassone e in particolare attraverso le suggestioni della lettura di Pound e di Eliot. Fu, anzi, soprattutto quest'ultimo poeta (di cui Montale tradurrà anche tre componimenti) a orientarlo nella stessa direzione verso cui lo spingeva anche la conoscenza di Valéry: come il poeta francese, anche l'anglo-americano contribuì in modo decisivo — scriveva Montale — « a quella presa di contatto con l'alta tradizione europea che da molti anni era andata perduta » in Italia[11].

Se la differenza fra *Le occasioni* e gli *Ossi di seppia* è

« Galleria », 5-6, 1954; L. Caretti, *T. S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia (1923-1963)*, Adriatica, Bari 1968; C. Apollonio, *La crisi esistenziale dell'uomo contemporaneo nelle prime poesie di T. S. Eliot e E. Montale*, in « Otto-Novecento », 1, 1977; R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984, pp. 162-80.

[9] Cfr. G. Singh, *Montale e la poesia inglese*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982*, a cura di S. Campailla e C. F. Goffis, Le Monnier, Firenze 1984. Sul rapporto con R. Browning cfr. soprattutto G. Lonardi, *op. cit.*, e L. Barile, nota introduttiva a E. Montale, *Tre articoli ritrovati*, in « Inventario », n.s., 4, gennaio-aprile 1982.

[10] Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* cit.

[11] Cfr. E. Montale, *Eliot e noi*, in *Sulla poesia* cit., pp. 444-45.

netta, non si deve peraltro pensare a una rottura. Il contraddittorio (fecondamente contraddittorio) impasto di « decisione » e di precarietà, di aulico e di prosastico, di sublime e di quotidiano che caratterizzava il primo libro si scioglie a tutto vantaggio del primo termine. Non si dà perciò brusca frattura: il secondo libro opera piuttosto una scelta all'interno del ventaglio di possibilità aperto dal primo e poi lavora su di essa rendendola più radicale e totalizzante. L'equilibrio instabile degli *Ossi* si rompe, in quanto viene meno una delle spinte fondamentali di quest'opera, quella proveniente dall'avanguardia storica, e s'impone, invece, nel clima fiorentino di « Solaria » e di « Letteratura », un atteggiamento di difesa volto a fare della forma l'ultimo baluardo di decenza contro la grossolanità e le offese del mondo (il fascismo, poi le minacce incombenti della guerra) [12]. Firenze (dove Montale va a risiedere nel 1927, divenendo due anni dopo direttore dell'istituto di cultura « Vieusseux »), già foscoliana patria dell'umanesimo, diventa ora l'immagine stessa della « repubblica delle lettere », di un patrimonio di valori, rappresentato soprattutto dalla poesia, da perpetuare e da salvaguardare. Non per nulla *Le occasioni* segnano il momento di maggiore vicinanza (mai di totale adesione, comunque) di Montale all'ipotesi d'oltranzismo postsimbolista praticata dagli ermetici fiorentini.

Montale si conserva fedele a una sua immagine di città ideale, ma questa assume ormai la forma di uno stilizzato rifugio. Resta il sogno di una possibile città dell'uomo (quella cui si allude in *Barche sulla Marna*: « a ogni svolta il buon lavoro dell'uomo »), ma questa patria « vera » finisce per risultare « invisibile » (come quella di Dora Markus) o per coincidere con l'incantesimo « che in cielo liberava / torri e ponti » in *Nuove stanze*; la realtà sovrchiante, infatti, è quella ferrigna e internale della città abitata da automi, di *Lo sai: debbo riperderti e non posso*, o di *Addii, fischi nel buio*, o di *Buffalo*, o di *Carnevale di Gerti* (« La tua vita è quaggiù dove rimbombano / le ruote dei carriaggi senza posa »). Questo divario fra la realtà assediante e il fragile sogno umanistico poteva essere colmato solo attraverso una tensione ideologica privilegiante la funzione poetica in quanto tale (è « l'ideologia della letteratura » [13], che fu tipica degli anni Trenta) e uno sforzo, anche psicologico, di rimozione e di sublimazione. La donna-angelo, contrapposta all'inferno quotidiano, diventa la proiezione di ogni possibile valore e salvezza; ma questa nuova Beatrice non è che l'intermediaria di una religione della cultura e della poesia. D'altro canto, il tentativo di caricare l'oggetto della tensione emotiva del soggetto, l'identificazione fra valore e simbolo nella figura della donna donatrice di senso e di salvezza e dunque l'attribuzione di questa stessa virtù miracolosa alla forma poetica presuppongono un'ipostatizzazione in senso trascendente della funzione artistica. Le è congeniale — particolarmente a partire dal 1937 [14] — la stessa tematica stilnovistica, non immune da certa raffinatezza preraffaellita (giunta a Montale attraverso Rossetti) e da indulgenze manieristiche [15]. Essa si svolge infatti secondo un repertorio di necessità limitato di invarianti: l'attesa e l'apparizione, la frustrazione e il miracolo, e di situazioni topiche giocate sulla contrapposizione buio-immobilità-silenzio *vs.* luce (o bagliore o folgore ecc.)-gesto-suono. Lo stesso pathos mo-

[12] Su questo punto preziosa è la testimonianza di S. Solmi, *La poesia di Montale*, in *Scrittori negli anni*, Il Saggiatore, Milano 1963: « il bisogno di uno stile ci sembrò l'ultima insopprimibile esigenza, l'ultima garanzia di autenticità della nostra reazione al mondo attorniante » (p. 280).

[13] Cfr. A. Asor Rosa, *L'« impegno » e una ideologia della letteratura nell'Italia fascista*, in AA.VV., *Letteratura, ideologia, società negli anni Trenta*, fasc. speciale di « Quaderni storici », gennaio-aprile 1977.

[14] Cfr. G. Scarpati, *Sullo stilnovismo di Montale*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)*, Librex, Milano 1982.

[15] Di un « manierismo postsimbolista » del Montale delle *Occasioni* e della *Bufera* parla, piuttosto negativamente, P. Bonfiglioli, in V. Boarini - P. Bonfiglioli, *Avanguardia e restaurazione*, Zanichelli, Bologna 1976, p. 308.

rale tende ora ad assumere un'elevatezza sacrale e una ritualità di tipo religioso, d'altronde coerenti con un'idea dell'arte come specolo d'osservazione privilegiata e recinto di difesa. La sublimazione è la risposta che un'intera cultura dà a quel clima di assedio cui alludono molte poesie delle *Occasioni*, o apertamente come *Nuove stanze*, o indirettamente, in quanto fondate sulla opposizione dentro-fuori o interno-esterno e sul senso di oppressione che il secondo termine induce [16].

Il retroterra culturale del classicismo postsimbolista delle *Occasioni* è dunque inseparabile dalla « cultura dell'anima » [17] che si diffonde nella Firenze « entre deux guerres ». Ma di tale atteggiamento culturale erano storicamente possibili almeno due varianti: quella del misticismo estetico e dell'irrazionalismo religioso che, giocando sull'analogia e sul gusto della suggestione allusiva e volutamente indefinita, tende alla poesia pura cara agli ermetici, e quella laica, fondata su un umanesimo razionalistico e su una sorta di illuminismo europeo della cultura [18] e su un'esigenza di superiore distacco e di chiaroveggenza. Montale prese nettamente le distanze dalla prima e sempre si batté — sulla scorta, più volte invocata, di Valéry e di Eliot — per una poesia che non si riducesse « a un gioco di suggestioni sonore » e che fosse capace di coniugare pensiero e liricità [19]. La stessa figura di Clizia, se per un verso è il prodotto di un'atmosfera culturale la quale presuppone a proprio fondamento e giustificazione un sopramondo platonico e un'ipotesi petrarchesca di scrittura (esattamente lo stesso *background*, dunque, del-

[16] Su questa opposizione cfr. A. Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Sei, Torino 1977, pp. 83-127.

[17] Cfr. C. Bo, *La cultura europea a Firenze negli anni Trenta*, in « L'approdo letterario », aprile-giugno 1969.

[18] Sul mito dell'Europa, come patria, per Montale, di un umanesimo razionalistico, cfr. E. Giachery, *La poesia di Montale e il senso dell'Europa*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)* cit.

[19] Cfr. E. Montale, *Invito a T. S. Eliot*, in *Sulla poesia* cit., p. 463.

l'ermetismo), per un altro è una concrezione di elementi affettivi e ideologici con una forte componente concettuale: non un semplice riferimento analogico, quindi, ma la proiezione spessamente allegorica di un intero sistema di coordinate intellettuali. D'altra parte, anche sul piano tecnico-formale, nelle *Occasioni* la tendenza prevalente è piuttosto all'allegoria che all'analogia tipica della poesia pura, mentre rare continuano a essere le sinestesie care alla tradizione simbolista e postsimbolista, e la figura per cui si allude al reale è piuttosto la metonimia che la metafora. La stessa oscurità di Montale (indubbiamente più accentuata nelle *Occasioni* che altrove) nasce — ha scritto giustamente Isella — dallo « spessore di una polisemia concresciuta intorno al nocciolo duro di un concretissimo dato iniziale » [20]. Ma possiamo anche lasciare la parola a Montale che, rispondendo nel 1940 a un'inchiesta sull'ermetismo, scrisse, di nuovo riecheggiando Eliot: « Il supposto poeta *oscuro* è, nell'ipotesi a lui più favorevole, colui che lavora il proprio poema come un oggetto, accumulandovi d'istinto sensi e soprasensi, conciliandovi dentro gli inconciliabili, fino a farne il più fermo, il più irripetibile, il più definito correlativo della propria esperienza interiore », per subito dopo ribadire — prendendo le distanze appunto dagli ermetici — la propria estraneità alla « metafora esteriore ». Riaffermando infatti « la tendenza, che è verso l'oggetto, verso l'arte investita, incarnata nel mezzo espressivo, verso la passione divenuta *cosa* », precisa che per « cosa » non intende la « descrizione », « ma solo la resistenza della parola nel suo nesso sintattico, il senso obiettivo, concluso e per nulla parnassiano » della forma [21]. Resta dunque ferma la fedeltà di Montale al « senso obiettivo » (alla « lettera » della poesia, dirà più tardi in un intervento su Eliot) [22], al « nesso sintattico » (donde la

[20] Cfr. D. Isella, note e commento a E. Montale, *I mottetti*, Il Saggiatore, Milano 1980, p. x.

[21] Cfr. E. Montale, *Parliamo dell'ermetismo*, in *Sulla poesia* cit., pp. 558-60.

[22] Cfr. E. Montale, *Eliot e noi* cit.

polemica contro le « simpatie neo-surrealiste che affiorano qua e là nella scrittura dei giovani ») e, in ultima analisi, all'« impurità » (« l'impurità cacciata dalla porta rientra dalla finestra. Per fortuna! », si legge nello stesso articolo). Ed è appunto in questa « resistenza della parola » e in questo ancoraggio al dato materiale che va trovato, anche nel Montale delle *Occasioni*, l'antidoto più efficace contro l'affiorante tendenza manieristica. I capolavori delle *Occasioni* — *La casa dei doganieri*, qualche mottetto, *Nuove stanze*, *Notizie dall'Amiata* — presuppongono tutti la concretezza di un vissuto o la presenza incombente di una tragedia storica, grazie alle quali viene rotta la levigata crosta della rarefazione manieristica e della scelta « petrarchesca » [23] operante anche sul piano linguistico (al plurilinguismo degli *Ossi* segue il tendenziale monolinguismo del secondo libro) e metrico (viene meno lo sperimentalismo, in parte ancora avanguardistico, degli *Ossi*, a tutto vantaggio di un recupero della norma tradizionale, prevalentemente giocata sull'endecasillabo) [24].

Collabora a una certa fissità petrarchesca anche un fenomeno di scissione della soggettività, che è l'altra faccia di quella sublimazione-rimozione di cui abbiamo sopra parlato. Il problema dell'identità, così angosciosamente aperto negli *Ossi*, viene risolto nelle *Occasioni* attraverso una delega dell'io « empirico », ridotto a povera e smarrita pedina, all'io « trascendentale » [25], a cui viene affidata

[23] Di esperienza « petrarchesca » parlerà lo stesso Montale, seppure a proposito di « Finisterre » che comunque continua *Le occasioni*, a cui questa sezione della *Bufera* è strettamente collegata (cfr. la più volte cit. « intervista immaginaria »).

[24] Sulla metrica, oltre a G. Barberi Squarotti, *Montale, la metrica e altro*, in *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Cappelli, Bologna 1974, cfr. G. Marucelli, *La metrica di Montale. Isosillabismo ed equivalenza ritmica dagli « Ossi di seppia » alle « Occasioni »*, in AA.VV., *Contributi per Montale*, a cura di G. Cillo, Milella, Lecce 1979.

[25] Cfr. E. Montale, *Intenzioni (intervista immaginaria)* cit. e *La solitudine dell'artista*, in *Auto da fé. Cronache in due tempi*, Il Saggiatore, Milano 1966, pp. 54-57 ove viene chiarito il senso della distinzione fra soggetto empirico e trascendentale.

la luce del valore e della speranza. La soggettività viene scissa « in due personaggi: in una creatura di ' potere ', di ' occhi di acciaio ', di ' volo ', ' sangue ', ' fulmine ', e nella sua controparte, il servo sconfitto, quotidiano smarrito ilota su cui trasvola l'aquilina Artemide di se stesso » [26]. Ai simboli religiosi della poesia e della salvezza spetta *a priori*, e per definizione, l'ufficio di dare un senso alla realtà; che essi siano in grado di assolverlo, il poeta non manca di ribadirlo a ogni occasione; ma quale sia, poi, questo senso, mai è detto. Clizia fonda la speranza di un significato, ma non dà significati. Anche l'umanesimo di Montale (come la sua etica e la sua gnoseologia, coi quali d'altronde coincide largamente) è di natura volontaristica. La possibilità di salvezza, delegata al *visiting angel*, è evocata con la solita « decisione », ma piuttosto che una certezza fondata su un'ideologia complessiva è una probabilità assunta con la forza di un atto di fede (la fede di una religione laica avente per divinità la cultura o, meglio, la poesia). L'ipostatizzazione di un celeste iperuranio della poesia diventa salvaguardia di quei valori che l'autore vedeva minacciati dall'assedio del fascismo e poi della guerra e dalla stessa debolezza dell'io empirico. Ma proprio perché nato da una operazione di scissione e da una scelta volontaristica, il classicismo postsimbolista delle *Occasioni* (e poi di *Finisterre*, una raccolta di poesie uscite nel 1943, che più tardi costituiranno la prima sezione della *Bufera*) presuppone un umanesimo tutt'altro che sicuro, anzi periclitante e insidiato (quello cui allude *Tempi di Bellosguardo*), che non fornisce affatto all'autore una solida *Weltanschauung* o una base duratura di svolgimento. Sotto la « decisione » rispunta, al solito, la musa più vera di Montale: la precarietà.

In seguito a tale scissione, il personaggio protagonista tende a deperire. La disgregazione del tessuto narrativo viene accentuata anche dalla dissoluzione dell'io empirico. « Il senso di assenza di fronte alla natura, alla vita che

[26] Cfr. F. Fortini, *La pietra e la coscienza*, in *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974, p. 146.

era alla base degli *Ossi*, si è ora trasferito anche alla persona stessa del poeta »[27]. L'io non è più un'« essenza » indubitabile, come nel primo libro, ma un « fenomeno » tra gli altri. È venuta meno qualsiasi possibilità d'identità concreta, non trascendentale o astrattamente ipotizzata. Quanto resiste dell'io nelle *Occasioni* è ridotto a un'immagine di estraneità (« Parlo d'altro ad altri che t'ignora »), d'estrema precarietà e fragilità (« guscio d'uovo che va tra la fanghiglia, / poca vita tra sbatter d'ombra e luce »), di vana ricerca (« Ricerco invano il punto », « Cerco il segno smarrito »), d'interrogazione (il « mi chiesi » di *La speranza di pure rivederti*), di smarrimento (« Ed io non so chi va e chi resta »), in cui l'unica attività è quella assorta dell'attesa (e infatti il poeta si dichiara « eguale a quell'assorto / pescatore d'anguille dalla riva ») e del ricordo (« Brancolo nel buio / ma rivedo »). L'assenza (*Le occasioni* sono un libro sull'assenza e sulla separazione) sembra riguardare non solo il « tu » femminile, ma l'io stesso.

Però — ormai lo sappiamo — quanto più il soggetto s'impoverisce e declina, tanto più i suoi attributi — la coscienza, la capacità di capire le cose e di dar loro un significato — vengono proiettati all'esterno, conferiti al suo ' doppio ' trascendentale, a un'essenza intangibile e immodificabile, a un valore assente e per questo non corruttibile dalle vicende storiche. In tal modo, grazie proprio a tale scissione, il valore può esser conservato. Paradossalmente, la poesia dell'assenza del valore lo postula. Esso è lontano, alto nei cieli o sepolto nella memoria, ma esiste, e la poesia nasce, per bagliori improvvisi, dal suo momentaneo ritrovamento. L'assenza presuppone dunque una presenza. La poesia dell'assenza non diventa assenza della poesia, ma sua autovalorizzazione. La poesia rivela una luce lontana da cui essa stessa prende e giustifica il proprio splendore. Così la poesia salvaguarda il valore di cui essa medesima è il presupposto, in un gioco di specchi (o circolo vizioso, se si preferisce) per cui il soggetto

[27] Cfr. F. Croce, « *Le occasioni* », in « La Rassegna della letteratura italiana », LXX, 1966, 2-3, p. 266.

che compie l'azione di illuminare il valore è anche l'oggetto di tale illuminazione. È un nuovo « delirio d'immobilità »; è il circolo chiuso di una prigionia: quella della « ideologia della letteratura », in cui torna a rivivere — in modi particolari e in buona misura surrettizî — una concezione ' alta ' dell'arte, legata al mito adolescenziale del simbolismo come poesia iniziatica, privilegio di pochi.

Perché la poesia dell'assenza cessi d'essere autogiustificazione e autocelebrazione della poesia e si converta nell'assenza della poesia (estrema conseguenza di un mondo ormai deserto di valori) occorrerà attendere — oltre i già chiari presagi della zona centrale e finale della *Bufera* — il riflusso apertamente prosastico dell'ultima stagione montaliana.

2. *Le occasioni* riunisce i testi scritti fra il 1928 e il 1939, tranne *Vecchi versi*, che appartiene al 1926, e *Dora Markus I*, che forse è di questo stesso anno. L'organizzazione interna del libro ripete quella di *Ossi di seppia*. Il materiale poetico è distribuito, anche qui, in quattro sezioni (di cui una sola contrassegnata da un titolo, « Mottetti »), e introdotto da una poesia isolata che originariamente faceva parte della seconda sezione, « Mottetti » (esattamente come negli *Ossi*, ove fungeva da proemio *In limine*, tratta pure dal secondo capitolo di quel ' romanzo ', « Ossi di seppia »); manca, invece, l'appendice finale che, nel primo libro, era costituita da *Riviere*. La corrispondenza è rafforzata dal fatto che la sezione seconda del nuovo libro è formata da testi di fulminante rapidità, assai simili, per struttura, agli « ossi » brevi, e la terza è costituita da un poemetto unitario, suddiviso in tre movimenti e concepito come il « pendant di *Mediterraneo* »[28] (e si ricordi che *Mediterraneo* occupava appunto la terza sezione). Ma anche la sezione che nelle *Occasioni* è distinta col numero romano I è assimilabile a quella, composita e con recuperi

[28] Cfr. L. Greco, *Montale commenta Montale*, Pratiche, Parma 1980, p. 35.

giovanili, che compariva all'inizio del libro precedente col titolo « Movimenti »; e così l'ultima (numerata IV) presenta forti analogie con la corrispondente degli *Ossi*, in quanto ospita i testi di maggior respiro e di più robusto impegno e infine culmina nella rappresentazione rilevata dei due protagonisti — il soggetto e l'interlocutrice ormai angelicata — e nel messaggio volutamente conclusivo dei due testi finali, *Palio* e *Notizie dall'Amiata*.

Nell'arco dell'intero volume, le poesie non sono collocate secondo un ordine cronologico: infatti, ad esempio, le sezioni I e IV contengono testi scritti negli stessi anni. Per capire i criteri distributivi del materiale poetico occorrerà dunque affidarsi ad altri indizî. Il principale fra questi è forse rappresentato dalla sorte finale delle poesie pubblicate in *plaquette* prima di comparire nel volume oppure inserite in esso solo nella sua seconda edizione (del 1940, presso Einaudi; la prima era uscita, dallo stesso editore, l'anno precedente).

Nel 1932 Vallecchi aveva stampato *La casa dei doganieri e altri versi* che conteneva, oltre alla poesia che dava il titolo alla *plaquette*, *Cave d'autunno*, *Vecchi versi*, *Stanze* e *Carnevale di Gerti*. Ebbene, *Vecchi versi*, *Cave d'autunno* e *Carnevale di Gerti* saranno collocate nella sezione I, *Stanze* e *La casa dei doganieri* nella IV. A prima vista, si direbbe che la scelta sia dovuta all'opportunità di riunire insieme le poesie per Arletta: nel volume *La casa dei doganieri* e *Stanze* sono contigue a *Bassa marea* (in cui il « tu » è rivolto alla stessa interlocutrice) e occupano, con altri testi probabilmente pure dedicati ad Arletta (*L'estate*, *Eastburne*), l'inizio della sezione. Resta però da capire perché il ciclo di Arletta sia stato inserito nella parte conclusiva del libro invece che in quella iniziale.

Nell'edizione del 1940 furono aggiunte quattro poesie, due « mottetti » (che quindi trovano la loro naturale collocazione nella sezione II) e inoltre *Alla maniera di Filippo De Pisis nell'inviargli questo libro* e *Il ritorno*. Il primo sarà collocato nella sezione I, il secondo nella IV. Si direbbe, in prima approssimazione, che la ragione della scelta vada cercata nel fatto che il primo testo è assimilabile

ai « movimenti » che contraddistinguono la sezione iniziale, mentre il secondo, più arduo e impegnativo e rivolto al tu dell'assente, trova il suo giusto posto fra le poesie dedicate al *visiting angel*, subito prima di *Palio* (a cui può essere accostata anche per una certa analogia nelle conclusioni) [29].

Si può aggiungere, a questo punto, un'altra considerazione: *Le occasioni* vere e proprie, con la loro dialettica di assenza-presenza, attesa-epifania, cominciano solo nella sezione II per continuare nella IV (la III fa parte a sé, come *Mediterraneo* nel libro precedente). È in queste due sezioni che si sviluppa infatti il canzoniere d'amore, in parte stilnovistico, in parte petrarchesco. La continuità è data anche dalle epigrafi, che contrassegnano solo queste due sezioni: « Sobre el volcàn la flor » (dal poeta spagnolo Gustavo Adolfo Bécquer) la II, « Sap check'd with frost, and lusty leaves quite gone, / Beauty o' ersnow'd and bareness every where » (dal V sonetto di Shakespeare) la IV, e che alludono alla stessa situazione di opposizione dialettica (il fiore e il vulcano, con ovvia eco leopardiana, e poi: la linfa e il gelo, la beltà e lo squallore della neve: vale a dire poesia e realtà, amore e oppressione, bellezza e tragedia minacciante, valore e disvalore) che nel libro è simboleggiata dal rapporto fra il soggetto e la donna amata.

Interrogato da Silvio Guarnieri sulla realtà biografica delle donne delle *Occasioni*, l'autore risponderà: « I mottetti, esclusi i primi tre, riguardano la stessa persona, che poi sarà chiamata Clizia [...]. I primi tre mottetti riguardano una peruviana che però era d'origine genovese e abitava a Genova. [...] Chiamerò Clizia col numero 1 e questa altra col numero 2. Negli *Ossi* c'è (in *In limine*, in *Casa sul mare* e in *Crisalide*) una donna che chiamerò 3. Nella *Casa dei doganieri* e in *Incontro* c'è la donna che chiamerò 4. Morì giovane e non ci fu nulla tra noi. Nella *Bufera* sarà presente anche la donna 5, ma ne parleremo in seguito

[29] Cfr. E. Bonora, *Le metafore del vero. Saggi sulle « Occasioni » di Eugenio Montale*, Bonacci, Roma 1981, p. 118.

perché è solo il contraltare di Clizia ed è meno importante »[30]. A quasi tutte queste donne possiamo ormai dare un nome: la numero 1, Clizia, è Irma Brandeis e a lei, a partire dall'edizione mondadoriana del 1949, è dedicato il libro *Le occasioni* (la dedica è affidata alla sigla « a I. B. »): era un'ebrea americana, probabilmente d'origine tedesca o austriaca, poi allieva di Singleton e studiosa di Dante, conosciuta a Firenze intorno al 1933-1934 e frequentata sino al 1938-1939, quando ripartì per gli Stati Uniti (e il poeta concepì anche il progetto di seguirla oltre mare). La numero 2 è forse la stessa Paola Nicoli che abbiamo già incontrato negli *Ossi* e a cui, nelle *Occasioni*, dovrebbero essere dedicati, oltre ai tre mottetti, anche altri due testi, *Sotto la pioggia* e *Costa San Giorgio* (nella sezione IV)[31]. La numero 3 è sicuramente Paola Nicoli (il che fa nascere qualche dubbio sulla possibilità di identificare la donna numero 2 nella Nicoli, dato che l'autore distingue chiaramente le due figure). La 4 è Arletta, mentre la 5, Volpe, comparirà solo nella *Bufera* (è la poetessa Maria Luisa Spaziani).

Nell'elenco delle donne amate (benché si tratti spesso di un amore tutto ideale, come per Arletta; ma anche la relazione con Clizia è sempre caratterizzata da una forte astrazione intellettuale) mancano quelle che compaiono nella sezione I delle *Occasioni*: Gerti, Dora Markus, Liuba. Implicitamente ne dà ragione Montale stesso quando, a una domanda relativa a Gerti, risponde: « Queste apparizioni femminili, e anche Gerti, asburgica come Dora Markus, sono la mia voce. Essendo figure per lo più inventate (Gerti venne una volta o due a Firenze) in

[30] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 33.

[31] Secondo M. Forti, *Il nome di Clizia. Eugenio Montale: vita, opere, ispiratrici*, All'insegna del pesce d'oro, Scheiwiller, Milano 1985, pp. 56-57, la peruviana d'origine genovese che ispira i primi tre mottetti coincide con la destinataria di *In limine*, *Casa sul mare*, *Marezzo* e *Crisalide*. Di diverso avviso è L. Rebay, *Sull'autobiografismo di Montale*, in AA.VV., *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, Olschki, Firenze 1976, pp. 73-83, secondo il quale si tratterebbe di una donna conosciuta a Firenze nel 1929-30.

qualche modo avvenne uno sdoppiamento »[32]. Esse, insomma, non rappresentano l'alterità salvifica, ma sono solo un « duplicato » (termine autorizzato dall'autore) del poeta, una sua immagine riflessa. Non fanno parte di un privilegiato universo epifanico, né compaiono fra barbagli di luce: anzi, le loro figure si stagliano in contesti del tutto quotidiani, che segnano il destino di sconfitta di Gerti e di Dora Markus (due figure, d'altronde, facilmente sovrapponibili), mentre Liuba, che si salva, resta un personaggio secondario e isolato (« Liuba è un'invenzione. Credo che fosse già cittadina inglese e residente a Londra ai tempi della persecuzione » antiebraica, confesserà ad Avalle l'autore[33]).

A questo punto, è forse più chiara la ragione che ha presieduto all'organizzazione del materiale poetico nel volume. La sezione I ospita prevalentemente componimenti più brevi e più semplici, è dedicata a singole immagini o a « movimenti », a figurine di donna e soprattutto a impressioni di paesaggio. Non mancano, certo, testi di grande impegno dedicati a figure femminili, come *Carnevale di Gerti* e *Dora Markus I* e *II*, ma pure in questo caso risultano assenti la simbologia stilnovistica e il tema dell'attesa spasmodica dell'epifania salvatrice, in quanto i due personaggi non sono che proiezioni del poeta stesso. Significativamente, tale assenza va registrata anche quando (in *Verso Capua*) appare Clizia.

La sezione IV è assai più omogenea: accoglie quindici

[32] Cfr. la risposta di Montale a un'intervista, in AA.VV., *Profilo di un autore: Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Rizzoli, Milano 1977, p. 194. Su questa identificazione cfr. anche M. Forti, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Mursia, Milano 1973, p. 144.

[33] Cfr. D'A. S. Avalle, *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino 1972, nota alle pp. 94-95. Sul rapporto fra Gerti e Dora Markus, cfr. G. Cambon, *« Il carnevale di Gerti »*, in AA.VV., *Profilo di un autore: Eugenio Montale*, cit., e su Gerti, S. Ramat, *Da Arsenio a Gerti*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)* cit., e *L'orbita di Gerti*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Genova, novembre 1982)* cit.

poesie, tutte assai ampie e complesse e tutte dedicate a un « tu » femminile (laddove nella prima sezione il « tu » della donna compare solo in sei casi su diciassette); inoltre esse sono disposte in un ordine prevalentemente cronologico (le eccezioni sono solo due) a indicare la progressione dell'investimento intellettuale e allegorico cui è sottoposta un'immagine di donna sempre più rarefatta e disincarnata e nettamente distinta dall'io, e talora anzi a lui contrapposta (vedremo che una simile disposizione a *climax* è presente anche nella sezione II).

3. La prima sezione, già l'abbiamo accennato, è in prevalenza dedicata a singoli « movimenti », a sensazioni, a ricordi, a paesaggi (e, anche, a ricordi di paesaggi) e soprattutto a impressioni di viaggio: molte poesie alludono, già nel titolo (in *Alla maniera di Filippo De Pisis*, nell'epigrafe), a una località geograficamente ben determinata o a un effetto di paesaggio (con un gusto pittorico *fauve* o postimpressionistico)[34]: *Buffalo, Lindau, Bagni di Lucca, Cave d'autunno, Altro effetto di luna, Verso Vienna, Verso Capua, Bibe a Ponte all'Asse, Nel parco di Caserta*, mentre l'Arno (« l'Arno, balsamo fino », citazione da Lapo Gianni) è nell'epigrafe di *Alla maniera di Filippo De Pisis*. Ma anche *Vecchi versi* è, in parte, rievocazione di un paesaggio: quello dell'infanzia e del periodo trascorso a Monterosso. Parrebbe, insomma, che la sezione trovi la sua unità nel presentarsi come repertorio di annotazioni o ' taccuino di viaggio ': il che, fra l'altro, può spiegare perché *Verso Capua* (in cui, come sappiamo, appare Clizia) è collocata qui invece che nella parte conclusiva del libro (che raccoglie non poche poesie a lei dedicate): il componimento, infatti, sottolinea, con tratti rapidi e impressionistici, e anzi con vere e proprie pennellate *fauve* (« con un salto / il Volturno calò, giallo, la sua / piena tra gli scopeti, la disperse / nelle crete [...] Un furtivo / raggio

[34] Cfr. M. Forti, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione* cit., p. 140.

incendiò di colpo il sughereto / scotennato »), il cromatismo degli aspetti paesistici e fissa la stessa figura della donna in un gesto e in una nota di colore.

In *Verso Capua* il ricordo della partenza della donna si associa a quello di una corrente fluviale. L'idea del transito, del tempo che scorre, si congiunge a un'immagine d'acque, come nota caratteristica di tutta la sezione. Ora saranno torrenti e fiumi, ora stagni o laghi, ora, più raramente, il mare: ma non c'è poesia, fra queste diciassette, che si sottragga a questa iterazione simbolica (persino in *Keepsake*, per quanto meno significativa, c'è un'allusione in tal senso). Ecco, quindi, oltre al Volturno che segna l'addio di Clizia, il torrente di *Bagni di Lucca* — annuncio simbolico di precoce inverno — e quello di *Vecchi versi*, che rinvia al tema, già noto, della fatalità della discesa verso il mare, il Danubio di *Verso Vienna* (poesia della memoria, giocata sull'alternarsi dell'imperfetto e del perfetto, esattamente come *Verso Capua*, di cui è un *pendant*), il fiume (l'Arno) di Gerti, la Greve di *Bibe a Ponte all'Asse*, ancora l'Arno della poesia inviata a De Pisis, l'Entella che introduce ai « cieli dell'infanzia » in *Accelerato*, il « canale » di *Dora Markus I*; ed ecco, poi, in *Lindau*, il lago di Costanza, in un componimento in cui il senso del tempo che passa è affidato all'immagine dell'« acqua morta » che « logora i sassi », e gli stagni di *Dora Markus II* e di *Nel parco di Caserta*; e, infine, il mare di *Vecchi versi* e di *Dora Markus I* (implicitamente anche di *Accelerato*). Anche quando il paesaggio marino o fluviale non è descritto, e dunque non compare sulla scena del testo, i suoi segni vi traspaiono egualmente: sono le « reti stese » di *Cave d'autunno*, il « molo » di *Altro effetto di luna*. Particolarmente significativi i casi di *Buffalo* (l'ambiente è quello di un velodromo al coperto) e di *A Liuba che parte* (ove non c'è traccia di paesaggio esterno): nella prima poesia il ricordo trasforma pista e gradinate in immagini di una corrente d'acqua e di un possibile passaggio acherontico: « un arco / lucido figurava una corrente », « attendevano donne ilari e molli / l'approdo di una zattera »;

nella seconda, la salvezza della donna sarà garantita dalla « casa » che reca con sé, « arca leggera » che può sovrastare il « flutto ».

Molte di queste poesie paiono nascere dall'associazione acqua-ricordo. Il fluire delle acque sembra evocare quello del tempo che passa (« I grandi fiumi sono l'immagine del tempo, / crudele e impersonale », si legge in una poesia di *Satura, L'Arno a Rovezzano*), e, nello stesso tempo, suscitare, *e contrario*, l'esigenza dell'immobilità del ricordo, della capacità della memoria di resistere a quel flusso e di sottrarvisi. Quanto più il soggetto avverte la propria debolezza e la propria precarietà, tanto più sembra aspirare a una conferma di sé nella permanenza della memoria. Come scrive Shakespeare: « Memory, the warder of the brain » (*Macbeth*, I, VII). L'identità in crisi ricerca se stessa nella memoria, sola garanzia di presenza del soggetto a se stesso e di una sua continuità [35]. Per questo così spesso in Montale la frana della memoria, il suo improvviso mancamento, è avvertita come una frana dell'io.

E tuttavia in questa sezione il ricordo non si pone di per sé come rivelazione, non indica alcun bagliore di salvezza. La conferma dell'identità finisce coll'essere conferma di una ripetizione opaca e stanca. Il primo e l'ultimo testo della sezione si corrispondono con perfetta simmetria: si tratta di due poesie (*Vecchi versi* e *Accelerato*) di memoria ligure, costruite sulla idea di permanenza suggerita dall'avverbio « ancora », in chiusura di entrambe. Ma, a differenza di quanto interpreta Contini (la cui lettura appare del tutto calzante solo se riferita a *La casa dei doganieri* e ad altre liriche della quarta sezione), le « impressioni che da sé dicono *ancora* » si dispongono « accanto a quelle che dicono *ora* » [36] per indicare non un'opposizione, ma una continuità. La fissità, la monotona ripetizione: questo « ripete » (il verbo compare in questa accezione proprio in *Accelerato*) il paesaggio familiare dell'infanzia, in cui il torrente « discende / *ancora* al mare e la sua via si scava » (*Vecchi versi*) e l'Entella « rifluisce dai cieli dell'infanzia / oltre il futuro — / poi vennero altri lidi, mutò il vento, / crebbe il bucato ai fili, uomini *ancora* / uscirono all'aperto, nuovi nidi / turbarono le gronde » (e si noti che qui, in *Accelerato*, la corsa del tempo è come duplicata da quella del treno, che riconduce il soggetto sui luoghi dell'infanzia). L'identità, affidata a una memoria che « cresce » in sé le cose e le chiude « in un giro / sicuro come il giorno », è troppo strettamente legata alla loro caducità (esse sono « solo vive d'una / vita che disparì sotterra ») per ricostruirsi con qualche speranza d'integrità.

Il viaggio all'ingiù di Arsenio non può essere arrestato. All'immagine del gocciare inesorabile del tempo (già incontrata in *Mediterraneo*) si aggiungono ora quelle delle acque che scorrono, dei marroni che cadono, delle foglie a élice che finiscono « giù » nel fossato, del passaggio (transito, di nuovo) della greggia in *Bagni di Lucca*. Il tema che dà unità alla prima sezione (pur così caratterizzata da quello del viaggio o delle conseguenti impressioni paesaggistiche) si precisa pertanto più esattamente: protagonista di questa zona delle *Occasioni* (ma anche di diverse poesie della parte conclusiva del libro) è il tempo. Oltre alle ragioni sopra indicate, sarà probabilmente anche per questo motivo che componimenti complessamente articolati come *Carnevale di Gerti* e *Dora Markus* fanno parte di questa sezione (anzi sono collocati al suo centro, senza rispettare l'ordine cronologico generalmente seguito [37], sì da formare un ciclo tutto dedicato senza soluzione di continuità, a personaggi femminili: Gerti, Clizia, Liuba, la « bruna reginetta di Saba » di *Bibe a Ponte all'Asse*, Dora Markus).

Il tentativo, vano, di Gerti è di fermare il tempo, di compiere una magia o un esorcismo che la salvi, muoven-

[35] Per questa problematica psicologica, cfr. G. Jervis, *Presenza e identità*, Garzanti, Milano 1984, pp. 36-37.
[36] Cfr. G. Contini, *op. cit.*, p. 39.
[37] Anche *Cave d'autunno* è fuori dell'ordine cronologico in modo da essere accostata ad *Altro effetto di luna*, cui è legata già nel titolo.

do indietro le lancette dell'orologio: il viaggio di Arsenio si rinnova, si ripete una possibilità di salvezza ancora associata a un impiglio (il viluppo delle alghe nella poesia degli *Ossi*, d'altronde solo di pochi mesi precedente a questa; il groviglio delle stelle filanti che blocca la ruota della carrozza e, sembrerebbe, quella del tempo, nel componimento delle *Occasioni*), ma, di nuovo, lo scampo risulta impossibile e Gerti si conferma ' sorella ' di Arsenio, un *alter ego* del poeta. La ruota del tempo e quella dei carriaggi riprendono inesorabilmente il loro corso:

> La tua vita è quaggiù, dove rimbombano
> le ruote dei carriaggi senza posa
> e nulla torna se non forse in questi
> disguidi del possibile. Ritorna
> là fra i morti balocchi ove è negato
> pur morire: e col tempo che ti batte
> al polso e all'esistenza ti ridona,
> tra le mura pesanti che non s'aprono
> al gorgo degli umani affaticato,
> torna alla via dove con te intristisco,
> quella che additò un piombo raggelato
> alle mie, alle tue sere:
> torna alle primavere che non fioriscono.

A galleggiare sul flutto del tempo e ad andarsene su un'arca leggera (una, similmente larica, porterà in salvo i morti, in una poesia della *Bufera* intitolata, appunto, *L'arca*; dove, nuovamente la salvezza dalle acque sarà affidata al ricordo dei sopravvissuti) sarà Liuba (« sovrasta i ciechi tempi come il flutto / arca leggera »: ove l'associazione fra lo scorrere del tempo e quello delle acque è esplicita), non Dora Markus. La quale, nel primo testo a lei dedicato, ripete, anche lei, un gesto di sortilegio (affidandosi a un amuleto, « un topo bianco, / d'avorio ») e indica una via di fuga al di là delle acque (« con un segno / della mano additavi all'altra sponda / invisibile la tua patria vera »); ma la ripresa successiva (in *Dora Markus II*) non lascia scampo, già dall'*incipit* scandito dall'inesorabilità dell'avverbio di tempo « ormai ».

La storia di Dora non è che la conferma di quella di Gerti (e d'altronde, già l'abbiamo accennato, le due figure tendono a unificarsi in una sola immagine). La speranza passata, che l'aveva resa « diversa », è scomparsa. L'acqua dello stagno rinvia lo stesso messaggio della superficie dello specchio o della lenta invasione delle tenebre nella stanza: il tempo che passa, l'ora che « abbuia », « sempre più tardi ». La fissità sta solo nell'immobilità della tradizione che dal passato giunge al presente attraverso i ritratti degli antenati. Ma, ancora una volta, a veder bene, i segnali di persistenza hanno la stessa natura opaca di quelli della transizione, perché non portano sviluppo o cambiamento: la continuità è solo ripetizione. Così la leggenda di Dora — la leggenda della donna bellissima, ebrea e mitteleuropea, e dunque espressione per l'autore dei valori più alti della cultura europea — finisce « scritta », irrigidita in una fissità (si ricordi *Crisalide*: « e forse tutto è fisso, tutto è scritto ») priva di illusioni (« Ravenna è lontana ») e di possibilità di mutamenti:

> È scritta là. Il sempreverde
> alloro per la cucina
> resiste, la voce non muta,
> Ravenna è lontana, distilla
> veleno una fede feroce.
> Che vuole da te? non si cede
> voce, leggenda o destino...
> Ma è tardi, sempre più tardi.

La ferocia dei tempi (l'allusione è al nazismo, anche se probabilmente il testo implica una maggiore ricchezza di significati [38]) finisce per mettere in discussione le basi stesse di quella leggenda, in perfetta corrispondenza con

[38] Leggiamo infatti in una lettera a Contini: « il mondo è la *fede* (quella del Gauleiter ma anche tutte le coerenze e le azioni che tornano a pennello) » (cfr. E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, p. 902). Può darsi che la « fede feroce » sia, in parte, anche quella di Dora= Clizia.

la conclusione di *Tempi di Bellosguardo* (ove a entrare in crisi, di fronte alle minacce delle storie, è l'umanesimo), che deve essere, d'altronde, di questo stesso anno. Per questo « è tardi, sempre più tardi »: per la donna, ormai sconfitta, privata della sua leggenda (della sua capacità magica o esorcistica), ma anche per il poeta che di questa leggenda si era fatto cantore poco più di dieci anni prima (in *Dora Markus I*). Il tempo ha vinto di nuovo.

Il passato che torna e riscopre la dimensione del sempre eguale che si ripete assume la figura del circolo [39] ricorrente in questa sezione (ma presente anche nel resto del libro). Già l'abbiamo incontrata in quella della ruota in *Carnevale di Gerti*, ed eccola, ancora, in *Lindau*:

> La rondine vi porta
> fili d'erba, non vuole che la vita passi.
> Ma tra gli argini, a notte, l'acqua morta
> logora i sassi.
> Sotto le torce fumicose sbanda
> sempre qualche ombra sulle prode vuote.
> Nel cerchio della piazza una sarabanda
> s'agita al mugghio dei battelli a ruote.

La sarabanda infernale è il movimento insensato dei dannati, dei falsi-vivi o dei nati-morti, che penetrano nella poesia montaliana con *Arsenio* e con *Incontro*. Sono gli abitanti della città, e si muovono in circolo, « nel cerchio della piazza », riproponendo l'immagine — come in una corrente fluviale — per cui flusso e fissità sono una cosa sola.

È la situazione di *Buffalo* (con *Carnevale di Gerti* e *Dora Markus* il testo più significativo della serie). La scena è nuovamente da inferno dantesco: « turbe d'ogni colore » sono pronte « al varco », donne attendono « l'approdo di una zattera », in un paesaggio che evoca l'Acheronte (e, d'altronde, il « dolce inferno » del primo verso si trasforma, poi, in un « limbo ») anche nelle voci dei dannati e nei rumori secchi degli spari (« le voci / del sangue », gli « schianti secchi »). La figura circolare (l'« ansa risonante », il « golfo brulicante », l'« arco ») assume infine la forma della pista del velodromo dove mulinano « attorno » — cioè in cerchio — le curve schiere degli *stayers*, non senza ulteriori associazioni con immagini d'acque (all'« ansa » e al « golfo », alla « corrente » e alla « zattera », si può aggiungere anche quella dei « fiotti » della folla).

Buffalo, anche per questo, sembra in rapporto simmetrico con *Palio* (come *Buffalo* è la seconda poesia della prima sezione, così *Palio* è la penultima dell'ultima sezione; e forse una qualche coincidenza si potrebbe trovare anche fra la prima, *Vecchi versi*, e l'ultima, *Notizie dall'Amiata*, dato che entrambi i testi sono giocati sull'opposizione interno-esterno, stanza chiusa-tempesta di pioggia, e sull'evocazione dei morti). Anche in *Palio* il giro della senese Piazza del Campo, trasformato in pista per i cavalli e preceduto da quello analogo della trottola (che indica il percorso ripetitivo e ormai declinante della vita), sarebbe solo uno scenario ove trionfa l'« ergotante / balbuzie dei dannati » se non scattasse, a riscattarlo miracolosamente dall'insensatezza, il momento magico che rompe il flusso del tempo e tramuta la giornata del Palio nel « giorno dei viventi ».

Il tema dell'infernale città dell'uomo, dominata da un tempo meramente iterativo e dalla legge della spersonalizzazione, passa così dall'ultima sezione degli *Ossi di seppia* alla prima del nuovo libro, e l'attraversa per congiungerla alla seconda, « Mottetti ».

4. Il mottetto è un'antica forma musicale francese di natura sacra (particolare, questo, da non sottovalutare, dato che si annuncia, in questa sezione, la divinizzazione della donna) e a carattere polifonico. In Montale le voci si

[39] Su questa figura e su altri simboli archetipici, cfr. M. Jeuland Meynaud, *Oggetti e archetipi nella poesia di E. Montale. Dagli « Ossi di seppia » alla « Bufera »*, in AA.VV., *La Poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Genova, novembre 1982)* cit.

riducono quasi sempre a due: o meglio, per essere più precisi, nei « Mottetti » è possibile quasi sempre individuare due toni o due tempi diversi, quasi a replicare — in questi d'altronde rapidissimi e concentratissimi componimenti — la dialettica stessa — motivo cardine della serie — di assenza-presenza, nonché a congiungere, per via di tale fulminante brevità, e dell'impressione che a questa si associa di una distanza rapidamente superata, l'uno e l'altro termine, la lontananza e la possibilità repentina della vicinanza. Nella poesia italiana, inoltre, il mottetto è un componimento di pochi versi in rima, che racchiude una sentenza, un proverbio o simili [40]. È composto prevalentemente di endecasillabi e settenari ed è documentato in ambito stilnovistico. Anche questa origine è ovviamente significativa dato l'interesse dell'autore, in questo periodo, per lo stil novo, così come è chiara, nei « Mottetti » montaliani, la tendenza a chiudere con una sentenza.

I venti mottetti (ventuno, se si include *Il balcone*, anteposto a premessa del libro) possono essere suddivisi secondo vari criteri. Stando a quello cronologico, si individuano agevolmente due gruppi: i primi tre componimenti risalgono al 1934 (*Il balcone* al 1933), tutti gli altri al 1937-39 (forse il XII è del gennaio 1940). Questa bipartizione potrebbe poi corrispondere a due diversi modelli ritmici, individuati da Giuseppe De Robertis: nel primo si trattiene « sino all'assurdo [...] la nota sola che scoppierà improvvisa nella chiusa », in cui va registrato lo « scoccare fulmineo della scintilla amara »; nel secondo le due parti, « muoventesi in blocco [...] si scambiano le ragioni, e corre fra loro un flusso magnetico ». Mentre nel secondo caso, la poesia, pur scandita in due parti, è « unita all'estremo », nel primo i versi iniziali servono a « motivare [...] gli ultimi versi », sì che le due parti talora « restano come divise » [41].

[40] Cfr. M. Ramous, *La metrica*, Garzanti, Milano 1984, p. 187.
[41] Cfr. G. De Robertis, *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze 1962, p. 312.

È possibile tuttavia scorgere un altro tipo di relazione fra i vari mottetti.

L'ordine cronologico è seguito solo nella posposizione del secondo raggruppamento (quello del 1937-39) al primo (del 1934). Per il resto, a partire dal mottetto IV sino alla fine le poesie sono distribuite in modo da legittimare quel « romanzetto autobiografico » di cui parla Montale a proposito di questa sezione (inoltre qualificata, a suo dire, dalla « tipica situazione [...] d'ogni poeta lirico che vive assediato dall'assenza-presenza di una donna lontana ») [42].

A individuare tale modo può aiutarci, al solito, la scelta con cui, *a posteriori*, l'autore ha determinato la sede in cui inserire, nella seconda edizione, gli attuali mottetti V e XII, assenti nella prima. *Addii, fischi nel buio* (V) è collocato subito dopo *Lontano, ero con te quando tuo padre* (IV) a interrompere, ponendovi fine, un ciclo unitario di tre mottetti (II, III, IV) analogamente costruiti sul rapporto passato-presente (e sulla relativa opposizione tra perfetto e presente indicativo) e sul tema che giustifica il primo termine sulla base del secondo: il passato acquista un significato che lo legittima e lo spiega alla luce del presente, ovvero, il periodo di tempo trascorso nell'ignoranza dell'amata è stato funzionale alla sua scoperta attuale. L'inserimento del mottetto V divide il IV dal VI, ove la positività che dà senso al presente è già fortemente minacciata dall'assenza della donna e dal timore di non rivederla più. Il distacco da una serie all'altra è segnato da un avvenimento intercorso nel frattempo e, cioè, dalla partenza della donna, narrata in *Addii, fischi nel buio*. Giustamente è stata rilevata la connessione (già nei due *incipit*: « Addii, fischi nel buio » e « La speranza [...] m'abbandonava ») fra i mottetti V e VI, uniti da « un'immagine di dipartita » [43]. A questo punto l'irru-

[42] Cfr. E. Montale, *Sulla poesia* cit., p. 84.
[43] Cfr. S. Agosti, *Testo del sogno e testo poetico: il « mottetto » degli sciacalli*, in *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 102.

zione della negatività (anticipata dal mottetto I ma tenuta in scacco nella serie II, III, IV) non è più arrestabile e comincia, proprio dopo la cesura di *Addii, fischi nel buio*, l'alternanza (talora concentrata in un simbolo ambiguo, come nell'immagine degli sciacalli del mottetto VI)[44] fra frustrazione e attesa dell'avvento, opacità del quotidiano e ricordo o evocazione dell'attimo che può, per un istante, riscattarlo: ebbene, proprio tale alternanza caratterizza un secondo ciclo di mottetti, assai unitario, che si prolunga dal VI al XVI, occupando così il centro della sezione.

Il mottetto XII (*Ti libero la fronte dai ghiaccioli*) viene collocato nel mezzo di questa serie, subito dopo due componimenti che ne anticipano il tema: il percorso attraverso le nuvole è infatti nell'*explicit* del X (« se tu fòlgore / lasci la nube ») e l'estraneità agli altri in quello del mottetto XI (« Parlo d'altro, / ad altri che t'ignora », a cui corrisponde, nel XII, « l'altre ombre che scantonano / nel vicolo non sanno che sei qui »).

Il tema del viaggio e del distacco torna nel mottetto conclusivo di questo ciclo, il XVI (*Il fiore che ripete*), che quindi fa *pendant* col V (al posto del vagone di un treno c'è quello di una funicolare: « Un cigolìo si sferra, ci discosta » è la stessa situazione, espressa con tecnica analogamente fonosimbolica, della « fioca litania » e soprattutto dell'« orrida e fedele cadenza di carioca ») e serve a introdurre il terzo e ultimo ciclo (XVII, XVIII, XIX, XX), fortemente depressivo e negativo, del « tempo » che « passa », della vittoria dell'insensato sulla forza salvifica del ricordo, ovvero dei cavalli dell'Apocalisse (quelli del mottetto XVII) sull'emblema di san Giorgio e il Drago, che nella serie iniziale (e precisamente in II) trasmetteva invece l'ancora viva fiducia di un successo nella lotta contro il male. In questo gruppo si succedono pertanto le situazioni topiche e le clausole sentenziali della fine che si approssima: dall'« ora che si estingue » del XVII alla forbice del tempo che si porta via i ricordi del XVIII, da

[44] Su questo punto cfr. ancora S. Agosti, *op. cit.*, pp. 88-102.

« E il tempo passa » del XIX a « La vita che sembrava / vasta è più breve del tuo fazzoletto » del XX.

Anche se non è trasparente e non va comunque caricata di eccessivo significato, una « fabula » è percepibile — come si addice, d'altronde, a qualsivoglia « romanzetto » —, articolata in tre momenti precisi, secondo uno sviluppo marcatamente simbolico: dopo il primo mottetto, che funziona da introduzione anticipando i temi e la conclusione della sezione, si susseguono la speranza del primo ciclo, l'alternarsi di momenti di fiducia e di illusione a quelli di sconfitta nel secondo, la prevalenza del male e della sofferenza nel terzo. D'altronde tale parabola è presente anche nella sezione I (ove, alla fine, l'inesorabilità distruttrice del tempo vince, come mostrano le clausole conclusive di *Dora Markus II* e di *Accelerato*) e nella IV (qui, come vedremo, in una ricca e anche contraddittoria complessità di spunti diversi). *Mutatis mutandis*, vale anche per *Le occasioni* la nota che l'autore aveva aggiunto nel 1931 alla terza edizione degli *Ossi di seppia*: « La disposizione delle liriche è approssimativamente cronologica solo in qualche gruppo; ma i vari gruppi vanno considerati paralleli »[45]. Nel secondo libro la disposizione delle poesie è « approssimativamente cronologica » in tutte le sezioni (esclusa la III, formata da un unico poemetto); e queste vanno considerate « parallele » in quanto tendono a ripetere lo stesso arco narrativo e a suggerire la stessa conclusione.

Che l'accento definitivo della sezione cada sulla negatività è confermato non solo dal mottetto introduttivo, ma dalla corrispondenza fra questo (I) e l'ultimo (XX). L'*incipit* del mottetto finale — « ... ma così sia » — per contenuto semantico e modalità sintattica e metrica non solo riprende la conclusione del XIX (« E il tempo passa »), ma anche si ricollega all'analogamente lapidario *explicit* del I (« E l'inferno è certo »). La desolata accettazione finale (« ma così sia ») chiude la serie, riagganciandosi a

[45] Si tratta dell'edizione degli *Ossi di seppia* uscita a Lanciano presso l'editore Carabba nel 1931.

queste due sentenze conclusive, similmente isolate in un emistichio e introdotte dalla stessa congiunzione (« E »). Analoga è anche la situazione di trapasso verso il buio, di sera incombente: al « vespro » del I corrisponde il « vespero » del XX. È pure ripresa, ma rovesciata di segno, a indicare la progressione del male, l'opposizione interno-esterno, chiuso-aperto [46]: se l'intimità della casa poteva essere, in I, ancora un rifugio contro l'« aperto » infernale, in XX la vita, ridotta al tavolo e alla stanza da lavoro del poeta, appare ormai limitata e come essiccata, incapace di raccogliere l'armonia che i suoni provenienti dall'esterno probabilmente suggeriscono (« Un suono di cornetta / dialoga con gli sciami del querceto »). Così, inizio e fine della sezione stringono i « Mottetti » in un unico cerchio depressivo.

L'analisi della strategia complessiva delle *Occasioni* può risultare utile, in sede ermeneutica, anche per contrastare un'interpretazione del libro autorevolmente avanzata da Contini (e già sottoposta ad alcune obiezioni da parte di Solmi) [47], per il quale il passaggio dagli *Ossi* alle *Occasioni* sarebbe segnato da una doppia vittoria: quella della forma sulla psicologia e quella della positività (da intendersi come lievitazione dei « fantasmi » e successo dell'« eccezione » sull'« invariabilità » e, sul piano stilistico-formale, del lampo lirico sulla discorsività) che ora prevarrebbe sulla negatività e sull'atonia del primo libro. In realtà nelle *Occasioni* la possibilità di salvezza emerge — quando emerge — da un fondo compatto di opacità psicologica, da una situazione di attesa spasmodica sì, ma anche consapevole che la norma sta nella miseria quotidiana e che lo scacco derivante dall'assenza dell'amata (assenza di cui è noto il valore allegorico) è ormai irrisarcibile. Nonostante ogni sforzo di rimozione e di sublimazione, questo *plafond* grigio e ostile costituisce la base permanentemente sottintesa della poesia montaliana e anzi — ora ancor più che negli *Ossi* — il concreto riferimento a una precisa condizione storica (quella della cittadella assediata) e psicologica. I mottetti del periodo 1937-39 nascono infatti nel clima dell'irrigidimento della dittatura (Montale perde anche il posto di lavoro) e poi delle minacce incombenti di guerra, ma anche nella desolazione che segue la partenza di Clizia e segna i vani progetti di raggiungerla oltre Oceano, con un senso sempre più accentuato di fallimento (a mano a mano che la consueta incapacità di scegliere e di « decidere » torna a sopraffarlo), non esente — come ben documentano le lettere a Bazlen di quei mesi [48] — da una nota di autocommiserazione (sempre acida, comunque).

Le figure della transizione, in cui si consuma e talora si realizza l'attesa o attraverso cui incombe vincente lo squallore, sono sottolineate dalla ripetizione dei momenti del giorno indicanti trapasso: l'aurora dei mottetti VIII e X, il « vespro » e il « vespero » di I e XX, la « sera » del XIII, il tramonto « senza caldo » del XVII, o, significativamente, tutt'e due questi momenti (« Al primo chiaro [...] al primo buio ») nel XV. È venuta meno la luce meridiana degli *Ossi*: prevalgono i colori crepuscolari o notturni, contro cui si stagliano, improvvisi, i barbagli di una possibile epifania salvifica. Gli stessi « mezzodì » nelle *Occasioni* sono squallidi di mezze luci invernali (anche il sole è « freddoloso », in *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*) e « fiochi » persino nei rumori (si veda *Il gamarro, se scocca*). L'estate è assente (o presente nell'immagine negativa dell'« afa quasi visibile » del mottetto VI); prevalgono le stagioni di mezzo, l'« oscura primavera » del mottetto I, l'altra in cui la canna « dispiuma [...] il suo rosso flabello » nel XIX, l'autunno del XVIII. E soprattutto ritorna, ora esplicita ora implicita, l'immagine della finestra: una figura dell'attesa. Essa è già nel

[46] Ciò deve mettere in guardia da irrigidire l'opposizione interno-esterno in uno schema fisso come fa A. Marchese, *op. cit.*, pp. 83-127.

[47] Cfr. G. Contini, *op. cit.*, pp. 20-22 e 44 e S. Solmi, *art. cit.*

[48] Cfr. L. Rebay, *Montale, Clizia e l'America*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)* cit.

titolo del mottetto posto a introduzione del libro, *Il balcone*, che fissa anche, una volta per tutte, la condizione del soggetto condannato a una « finestra che non s'illumina ». Ma il tema ritorna nel primo mottetto della sezione (ove l'opposizione interno-esterno passa attraverso l'immagine dei « vetri », che formano la linea di confine), nel III (« Brina sui vetri »), nel V (dove gli « sportelli abbassati » sono, in realtà, i finestrini del treno), nel XII (ove il « riquadro » in cui s'allunga il nespolo è appunto quello della finestra) e, implicitamente, nell'VIII, nel X, nel XIV, nel XVI, nel XX.

La condizione « idillica » (nel senso etimologico del termine) conferisce un'ovvia centralità all'azione del vedere. I frammenti della realtà si squadernano paratatticamente davanti allo sguardo che vi cerca ansiosamente un segno o un senso: ma questa è anche l'unica attività di un soggetto depotenziato ridotto alle mere funzioni del *vedere* e/o dell'*udire* (talora alternate, come nel V o nel XIII, talora l'una all'altra successiva come nell'VIII o nel IX). E nel riquadro della finestra perlopiù appare un doppio — talora non meno desolato — della figura del poeta, una pianta, quasi sempre al singolare (fanno eccezione i carrubi nel XVIII e il querceto del XX): il sambuco (VII), la palma (VIII), il pino (X), il nespolo (XII), l'acacia (XVIII), forse meno significativamente la canna (XIX). Il soggetto non vive: attende, spia, ascolta (non mancano mottetti in cui un ritmo musicale esterno ne evoca uno interno). Le sue facoltà sembrano ridotte e nel medesimo tempo acuite. La tensione percettiva e conoscitiva finisce per porsi quale estrema ostinata metafora di una vita ristretta alla pura funzione intellettuale e da questa esaltata.

Prevale la passività. Certo, è aperta ancora una dialettica, e il soggetto cede non senza resistenza: « debbo riperderti e *non posso* ». Ma « l'inferno è certo ».

È la seconda volta, nelle *Occasioni*, che incontriamo questo sostantivo (la prima è nell'*incipit* di *Buffalo*), successivamente replicato nel mottetto XIV, ove una grandinata diventa « la pianola degli inferi », perché — spiega

l'autore (ed è glossa assai importante) — evoca « un inferno quasi meccanico »[49]. In *Lo sai: debbo riperderti e non posso* l'« inferno » compare accompagnato da una inequivocabile costellazione di segni (al cui significato fortemente contribuisce il sistema fonosimbolico dei significanti). L'assonanza (ma è una quasi-rima) infERnO: *cERtO* (rafforzata dalla scandita ripetizione della *e* tonica: « il pégno solo ch'èbbi in grazia / da té. / *E* l'infèrno *è* cèrto ») rinvia da un lato al luogo e al momento della dannazione (« apERtO », « vEspRO ») e dall'altro, invece, all'evocazione degli indizî opposti della salvezza (« cERcO », « sEgnO », « pEgnO »). La donna dunque rappresenta un valore capace di dare senso al reale; cosicché la sua perdita trasforma il mondo in un inferno automatico e insensato che nei mottetti del periodo 1937-1939 si presenta ormai come orizzonte necessario e unico della ricerca del poeta. Cosicché alcuni di essi sembrano nascere da una rielaborazione del lutto della perdita, dal tentativo, sempre vanamente ripetuto, di risarcire la ferita narcisistica dell'abbandono.

Lo sfondo metafisico su cui l'autore proietta il proprio individuale dramma e il sistema concettuale che lo esprime rivelano i tratti, talora scontati, di un pur nobile manierismo. Ma quando egli riesce a unire insieme dimensione esistenziale e storica, lo *choc* del vissuto e la riflessione sull'« inferno », la sua poesia si colloca ben al di là di tali confini. È così soprattutto nei mottetti I e V (i quali presentano fra loro forti analogie anche perché il secondo ' riapre ' il « romanzetto », imprimendogli una svolta proprio in virtù della ripresa dei temi del primo) e, in misura minore ma comunque significativa, nel XX, che contiene una riflessione di Montale sulla propria condizione di scrittore che, nella sua opera poetica, non è certo frequente.

Sul piano storico-sociale, l'immagine dell'inferno rinvia al tema della città (già incontrato nella sezione finale

[49] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 34.

degli *Ossi* e in quella iniziale delle *Occasioni*), al « Paese di ferrame e alberature / a selva nella polvere del vespro » che, assediando il soggetto con la sua presenza e i suoi rumori (il « ronzio » che giunge dall'esterno « strazia com'unghia ai vetri »), gli fa smarrire il segno della donna (cosicché la difesa del chiuso, di un tesoro gelosamente custodito all'interno, di chi sta al di qua dei « vetri », si rivela alla fine vana). Sul piano psicologico-esistenziale, rimanda al motivo della perdita d'identità, della passività, della iterazione meccanica, suggerito dallo stesso Montale nella glossa sopra riportata [50]. Ma i due piani s'incontrano quando il soggetto viene ricacciato dall'assenza della donna nell'inferno della non-vita, in quell'anonimia che è tipica di una civiltà meccanica e massificata. L'addio della donna diventa così il trionfo degli automi, creature ridotte (come il soggetto, se privato di « segno ») a una vita puramente meccanica e ripetitiva:

> Addii, fischi nel buio, cenni, tosse
> e sportelli abbassati. È l'ora. Forse
> gli automi hanno ragione. Come appaiono
> dai corridoi, murati!

Significativamente, in casi come questi va registrato un realismo, anche linguistico, insolito nei « Mottetti », ove forte è la tendenza, come abbiamo già osservato, a un monolinguismo d'ascendenza petrarchesca (ma neppure in questa sezione mancano termini tecnici, come la « bomba ballerina » e le « spolette » dei mottetti III e IV, o dialettali, come la « rocca » — ligure, per scoglio — del IX, o desunti dal « parlato » come « rèdola » del XIX, un toscanismo peraltro già nobilitato dall'uso letterario fattone da D'Annunzio). D'altra parte, sarà bene ricordare con Mengaldo (che ha acutamente commentato questo mottetto) che « la larga apertura verso materiali linguistici antitradizionali, frusti, ' impoetici ', è assorbita

[50] Si vedano su questo punto le persuasive osservazioni di L. Greco, *op. cit.*, p. 83.

da una spiccata tendenza all'unificazione linguistica a livello ' alto ', all'ineccepibile coerenza di un'organizzazione formale di tipo squisitamente poetico » [51].

Tale processo d'innalzamento — presente anche là dove più urgente è la spinta realistica — è d'altronde inseparabile dalla depressione e dal tentativo di risarcimento anche formale che essa comporta, come l'autore stesso mostra di sapere, non senza un movimento di lucida autocritica.

Se ne incontra una traccia nell'ultimo mottetto. Esso riprende il motivo del vulcano dell'epigrafe di Bécquer, ma ne capovolge, con implicita ironia, l'eco leopardiana. All'armonia di accenti che risuona *fuori* corrisponde, *dentro*, l'artificio della vita pietrificata, di forme dipinte, di oggetti lavorati con presunzione artistica ma banalizzati dal consumo volgare cui sono destinati: la « valva » in cui « un vulcano dipinto fuma lieto », « La moneta incassata nella lava » che « trattiene pochi fogli ». Il lavoro del poeta viene così avvicinato a una manierata finzione, a una mineralizzazione che immobilizza e dissecca la vita. La quasi-rima interna (*moneta*: *vita*) sottolinea autocriticamente e dolorosamente una pericolosa zona di tangenza, ridimensionando drasticamente il secondo termine (alla fine, anche sul piano dei significati espliciti: « La vita che sembrava / vasta è più breve del tuo fazzoletto »). Il tavolo da lavoro e i « pochi fogli », l'interiorità della casa (cioè — in termini psicoanalitici — dell'« anima »), la vita ridotta alla funzione intellettuale sembrano non bastare a reggere l'urto del reale, forse anzi ne sono già inquinati e corrotti. L'umanesimo di Montale, pur strenuamente difeso dall'innalzamento stilistico e dalla scissione tendente — già nei mottetti X e XII — a divinizzare la donna-angelo quasi a compenso del declino dell'io, si rivela in tutta la sua precarietà, anticipando il *leit-motiv* di *Tempi di Bellosguardo*. Così, mentre chiude la sezione

[51] Cfr. P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 91.

seconda del libro, il mottetto XX serve anche a introdurre la successiva.

5. Il titolo *Tempi di Bellosguardo* sembra volutamente polisenso. Allude, col suo plurale, al tempo dell'umanesimo colto nell'architettura della villa e del suo giardino e nello stesso profilo dei colli che la circondano, a quello dell'attualità (in cui si preannuncia una bufera che gli si oppone) e forse anche alla scansione del testo in tre « tempi » o movimenti diversi. Anche se il poemetto si presenta come incompiuto, esprime nondimeno un significato non solo preciso ma perfettamente concluso.

La struttura ricalca *Mediterraneo* (analogamente, inoltre, vorrebbe esprimere « una mareggiata, ma stavolta umanistica »[52]) anche nella varietà dei metri: al primo movimento in cui prevale l'endecasillabo (ma in presenza significativa di altri versi più brevi o, più raramente, più lunghi) succede un secondo (molto simile al III di *Mediterraneo*) giocato sull'alternanza di settenari, ottonari e novenari e infine un terzo ove torna a predominare, ancor più nettamente che nel primo, un ritmo decisamente endecasillabico.

Inoltre i due poemetti assumono lo stesso significato all'interno della vicenda poetica di Montale. Il quale, nell'« intervista immaginaria », annota: « Negli *Ossi di seppia* tutto era attratto e assorbito dal mare fermentante, più tardi vidi che il mare era dovunque, per me, e che persino le classiche architetture dei colli toscani erano anch'esse movimento e fuga »[53]; e poi, in una risposta a Guarnieri, dopo aver parlato di « mareggiata [...] umanistica », aggiunge di aver voluto rappresentare « Il moto sorpreso come segreta immobilità »[54] (tema, questo, che già abbiamo colto nella prima sezione del libro, particolarmente nell'immagine del corso fluviale).

Il nuovo poemetto sembra nascere da un gesto di dubbio e di distacco nei confronti dell'umanesimo (qui rappresentato dai colli e dalla villa) che replica quello nei confronti del mare come emblema di un'identità panica originaria, non senza la stessa nostalgia verso l'ordine (qui simboleggiato dalla misura classica del paesaggio, là dalla legge severa del mare-padre). Il « movimento » e la « fuga » delle architetture di Bellosguardo danno al soggetto la possibilità — solo momentanea — di smemorarsi nella « pace » umanistica esattamente come il « delirio » del mare poteva consentire per un attimo l'abbandono al tutto naturale; ma questa « pace » è poi minacciata dalla coscienza moderna del poeta e dai « tempi » perigliosi che incombono. La misura e il ritmo del classicismo non sono sentiti più come attuali esattamente come accadeva per la misura e la « musica » del Mediterraneo. E il distacco non esclude — sia qui che negli *Ossi* — un distanziamento polemico. Il « moto », che pure consentiva l'istante di « pace », viene sorpreso « come segreta immobilità »: il decoro classico raggela il moto della vita cristallizzandola in fredda immobilità. Questa è l'altra faccia dell'incantato smemoramento che travolge lo spettatore di Bellosguardo, e riguarda proprio la natura dell'attività intellettuale[55]:

> fugace altalena tra vita
> che passa e vita che sta,
> quassù non c'è scampo: si muore
> sapendo o si sceglie la vita
> che muta ed ignora: altra morte.

Sia il distacco razionale della chiaroveggenza, che sembra sfidare il tempo con la misura stessa del classicismo umanistico, sia la vita comune che si abbandona inconsa-

[52] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 35.
[53] Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* cit., p. 567.
[54] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 35.
[55] Cfr. E. Bonora, *op. cit.*, p. 49. Bonora fornisce qui un'ottima analisi di *Tempi di Bellosguardo*. Sul tema particolare dell'arte che cristallizza la vita, cfr. poi M. Martelli, *Eugenio Montale*, Le Monnier, Firenze 1982, p. 10.

pevole al flusso dell'esistenza, sono forme della non-vita: la prima si dissocia dalla vita per fissarla e imbalsamarla in forme ordinate ma immobili e astratte, la seconda vi si immerge senza poterla controllare e finisce egualmente nel circolo ripetitivo di un'esistenza tautologica, nel « moto che si ripete / in circolo breve ». Il tema del moto passivo o meramente iterativo, che abbiamo incontrato nelle prime due sezioni, e quello dei ' limiti ' di una vita ridotta alla mera funzione intellettuale (che conclude i « Mottetti ») ritornano qui congiunti.

Mentre nel primo movimento l'impressione della « pace », per quanto già minacciata dalla coscienza della sua precarietà, è ancora prevalente, nel secondo la condizione umana è colta in tutta la sua desolazione, senza più possibilità di riscatto. L'opposizione fra il flusso del tempo (già presente all'inizio nell'immagine degli « alberi » che « discorrono col trito / mormorio della rena », con riferimento, poi ripreso nella chiusa, alla sabbia della clessidra) e la sua fissità nel « decoro / di colonne e di salci » perde, nel secondo movimento, molto del suo valore di fronte all'insensatezza, *apertis verbis* dichiarata, dell'esistenza umana. Oltre che sulla vanità del sapere intellettuale, l'accento è posto, esistenzialisticamente, come in *Mediterraneo*, sul ' limite ' della condizione umana, ontologicamente considerata.

E tuttavia, il necessario distacco dal classicismo non esclude la possibilità di un suo parziale recupero (proprio come accadeva nei confronti del mare). Foscolianamente (del Foscolo dei *Sepolcri* si riecheggiano alcune cadenze neoclassiche, a esempio nella ripresa « Derelitte sul poggio [...] e più ancora / derelitte le frondi » che, peraltro, per certi aspetti, sembra anche un calco dall'*incipit* di una famosa saffica di Zanella, *Egoismo e carità*, ove, infatti, con riferimento alla vite, si legge: « Tu piangi, derelitta, a capo chino / sulla ventosa balza »)[56] viene considerato,

[56] Anche nel mottetto XX (che d'altronde sembra essere di questo stesso periodo) c'è probabilmente un'eco di un'altra poesia di Zanella, *Sopra una conchiglia fossile nel mio studio*, sia nell'ana-

nella parte conclusiva del secondo movimento, il nesso arte-sepolcri, « gesto »-« lapidi ». Il gesto — differentemente dalla concezione classica della vita — ora « misura / il vuoto, ne sonda il confine »; e nondimeno « rimane », si sottrae, come le lapidi che testimoniano della grandezza del passato, alla frana del tempo. Certo, non è il gesto orgogliosamente proteso, come in Foscolo, all'immortalità che spetta agli spiriti grandi e che dà un significato superiore all'esistenza, essendo ora consapevole della propria assurdità; eppure sembra obbedire ancora a un'esigenza di stoica testimonianza.

Nel terzo movimento compare la bufera, preannuncio del titolo del terzo libro montaliano. È la minaccia della guerra (il testo probabilmente risale al 1939) che distrugge qualsiasi « segno » di speranza in una vita ancora « umana », a cui invece alludeva la « pace » delle architetture classiche. La villa di Bellosguardo si trasforma così in emblema della fiorentina cittadella delle lettere, della sua tenace difesa da un'insidia esterna ormai soverchiante: gli embrici sono sbriciolati, il pioppo nel giardino si è inclinato e infine « Un suono lungo / danno le terrecotte, i pali appena / difendono le ellissi dei convolvoli » (e si noti quest'ultimo verbo). L'immagine finale — « e le locuste arrancano piovute / sui libri dalle pergole » — introduce la dissoluzione del tempo e della « precarietà » all'interno di « questo luogo umanistico quasi fisso a una eterna perfezione » (come l'autore spiega a Guarnieri)[57]. La barriera che la civiltà del libro può frapporre ai « ciechi tempi » (quelli di *A Liuba che parte*, che tornano ora anche nel titolo del poemetto) è davvero troppo fragile. Di nuovo, unendo momento razionale e momento lirico, Montale ci dà una testimonianza storica di grande valore sulla condizione dell'intellettuale negli anni Trenta e sulla

logia della situazione, come appare anche dal titolo della poesia di Zanella, sia nel riferimento comune al vulcano (in Zanella: « Riflesso nel seno / di ceruli piani / ardeva il baleno / di cento vulcani »).

[57] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 36.

crisi stessa di quella cultura di cui pure egli stesso si era abbondantemente nutrito.

Tempi di Bellosguardo, poesia di forte spessore culturale, contiene *in nuce* tutta l'ideologia delle *Occasioni*. La « decisione » del classicismo postsimbolista vi rivela il suo carattere volontaristico e la sua intrinseca debolezza. Con estrema lucidità, Montale ne prende coscienza e la denuncia. La sensibilità ai « tempi » e la immediata reattività (anche politica, nel senso lato del termine) nei loro confronti sono d'altronde caratteristiche costanti di questo poeta, niente affatto fuori della storia e tutt'altro che privo di storia.

6. Ad apertura e chiusura della quarta sezione, una casa: quella dei doganieri e quella da cui il soggetto invia « notizie dall'Amiata ». E già abbiamo constatato che una casa, quella di Monterosso, apriva la prima sezione. Di nuovo, all'inizio e alla fine del libro, il segno del confine fra interno ed esterno è la finestra (duplicata all'inizio: quella di *Il balcone* e quella di *Vecchi versi*), che divide l'intimità protetta dell'abitazione dalla tempesta che minaccia fuori. Se gli *Ossi di seppia* erano un libro *en plein air*, la situazione qui è radicalmente cambiata.

L'opposizione interno-esterno (da non interpretarsi comunque come un modello statico) non rinvia soltanto a una situazione storica precisa, implica anche una condizione esistenziale, in un intreccio strettissimo di motivazioni storico-sociali e psicologiche. La casa, come è noto, è anche immagine d'identità dell'io, simbolo di una sua possibile persistenza e continuità nel flusso caotico delle sensazioni e del tempo.

Il sistema simbolico delle *Occasioni* è coerente sin quasi alla rigidità. Ed è qualificato in profondità dalle immagini del flusso e della permanenza, dello scorrere e del restare. Esse, poi, possono presentarsi in opposizione reciproca, oppure congiunte.

Nella *Casa dei doganieri* si dà il primo caso. La casa « resta » (torneremo su questo verbo), è simbolo dell'attesa (« t'attende dalla sera ») e della fissità del ricordo e a essa si oppone (qui come in *Vecchi versi*) il movimento del vento che « sferza da anni le vecchie mura » e fa girare senza pietà la banderuola sul tetto. I poli della contraddizione sono dunque il moto del tempo, che distrugge i ricordi e allenta il legame fra il soggetto e l'amata, e la stabilità della casa [58]. Il massimo di sbandamento consisterà nel non saperla più identificare: nel non saper distinguere, appunto, « chi va e chi resta ».

Appare più frequente il secondo caso, la coincidenza dello scorrere e del permanere, suggerita dal simbolo del cerchio o da quello dell'acqua (mare o fiume). La linea di una circonferenza corre ed è fissa, come il flusso di una corrente (sempre nuovo e sempre eguale) o il reiterarsi delle maree o delle onde sulla riva. È il « moto sorpreso come segreta immobilità », di cui abbiamo già parlato a proposito della sezione terza e che si riscontra anche nelle immagini acquatiche della prima sezione.

Va detto anzi che il carattere conclusivo della quarta sezione è dato anche dal fatto che essa si presenta come una ' summa ' di tutti i principali motivi delle precedenti: oltre a quelli della finestra e del cerchio (per quest'ultimo è da vedere soprattutto *Costa San Giorgio* e *Palio*), quello degli appunti di viaggio (qui in *Eastbourne*, *Barche sulla Marna*, *Palio*, *Il ritorno*), dell'onda marina che si ripete (in *Eastbourne*, *Bassa marea*, *Punta del Mesco* e, soprattutto, *La casa dei doganieri*: « Ripullula il frangente / ancora ... »), della corrente che scorre (in *L'estate*, *Barche sulla Marna*, *Il ritorno*, ove compare una « fiumana terrosa », *Notizie dall'Amiata*, con il suo « borro » o « gora »), della pioggia che cade monotonamente (in *Sotto la pioggia* e *Notizie dall'Amiata*): è il grande tema (implicito, d'al-

[58] Ciò non significa che i due termini dell'opposizione siano caratterizzati sempre dalla stessa marca di positività e di negatività (in cui il movimento è negativo e la permanenza è positiva). Può talora accadere che l'immobilità sia dovuta al peso del passato, a un'atmosfera di morte stagnante, e contro di essa si evochi il movimento positivo del vento, come accade nel secondo « tempo » di *Notizie dall'Amiata*.

tronde, in tutte queste immagini) del « tempo fatto acqua ». Il « gocciare del tempo inesorabile » di *Mediterraneo* diventa la « ruota che non s'arresta » di *Eastbourne* (ove il movimento circolare era già stato anticipato dal *tourniquet* della porta dell'albergo) o l'immagine dello scorrere fatale e inarrestabile di una corrente fluviale che obbliga a « scendere » verso un destino ignoto (in *Barche sulla Marna*: « E dove porta / questa bocca che brùlica in un getto / solo? »). E si ricordi che una « ruota di mola » compare anche in *Notizie dall'Amiata*.

In tale contesto non può stupire la frequenza con cui ritorna l'affermazione « tutto è uguale ». Essa in genere sottolinea negativamente un momento di passività e di ripetizione. E tuttavia la negatività di fondo cui allude questo sintagma può talora inaspettatamente riscattarsi: il ritorno dell'eguale può favorire infatti lo scatto del ricordo. Questa stessa affermazione può pertanto presentarsi in due testi contigui con valenze del tutto diverse: in *Punta del Mesco* la ripetizione del passato agevola la permanenza del ricordo, mentre in *Costa San Giorgio* è solo il marchio di una tautologia ossessiva, governata dal « torchio del nemico muto ».

A livello tematico, è in buona parte nuovo solo il motivo della angelicazione della donna (precedentemente, appena accennato in due mottetti) e della sua trasposizione in una rarefatta atmosfera stilnovistica. Ma gli stessi temi delle altre sezioni si articolano ora con maggiore complessità d'immagini e densità di pensiero. Quanto già era apparso chiaro in *Tempi di Bellosguardo* trova qui una definitiva conferma: è la tendenza del poeta a lavorare « di cultura », da lui stessa confessata in una lettera a Contini del 1933: « È vero che in un certo senso io oggi, assai più di ieri, lavoro e lavorerò ' di cultura ' »[59]. Ne è un esempio *Costa San Giorgio*, ove la leggenda peruviana dell'uomo d'oro (*El Dorado*) è occasione per una desolata

[59] Cfr. G. Contini, *Lettere di Eugenio Montale*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)* cit., p. 26.

constatazione della fine dei valori e della caduta degli idoli, espressa in modi che risultano tanto più ardui quanto più un'« allucinazione » personale assai « antica » (se ne trovano tracce in *Corno inglese* e fors'anche in *Fine dell'infanzia*) appare « doublée d'altri significati » esistenziali e storici[60]. La scoperta del male successiva alla *fine dell'infanzia* (e ricordata ora quasi con le stesse parole della poesia degli *Ossi*: « lo stridere degli anni fin dal primo, / lamentoso, sui cardini, il mattino / un limbo sulla stupida discesa ») diventa qui grave presenza di un Idolo detronizzato, senza più sguardo né voce, che stende le sue braccia stanche e impotenti su una città infernale che rimane ormai del tutto estranea al sacro. La conquista della chiaroveggenza (l'affermazione « Lo so » ritorna due volte: nella seconda e nella penultima strofa) e la disperata saggezza che ne deriva, espressa in clausole perentorie (« Nulla vale », « tutto è uguale », « non s'apre il cerchio »: ove troviamo uniti i motivi dell'assenza del valore e della ripetizione ossessiva e passiva), non lasciano più spazio alcuno alla speranza: all'inferno non c'è alternativa se non nell'attimo del ricordo o nell'immaginazione (il sogno di *Barche sulla Marna*).

E tuttavia proprio la « cultura » tende, alla fine, a porsi essa stessa come unica alternativa. I quindici testi della quarta sezione appaiono divisi abbastanza nettamente in due gruppi. Nei primi dieci, sino a *Barche sulla Marna* incluso, la donna non è ancora un'allegoria del valore, della poesia, della cultura. Arletta e la donna peruviana che vi si alternano sono ancora, soltanto, dei ricordi e, se alludono a una salvezza, questa è ancora momentanea e di natura esclusivamente privata e talora si manifesta nelle stesse immagini degli *Ossi* (« il varco è qui? » di *La casa dei doganieri* replica un tema già presente in *In limine*, all'inizio del primo libro). Nelle ultime cinque poesie, che risalgono al 1938-39, e soprattutto nelle quattro più elaborate e impegnative (*Elegia di Pico Farnese*, *Nuove stanze*, *Palio*, *Notizie dall'Amiata*), il lavoro « di cultura » si con-

[60] Ivi, p. 27.

verte in un'ipostatizzazione della cultura: lo « splendore » della donna (che qui è Clizia)[61] diventa il segno di un'alternativa tutta intellettuale. La struttura dialettica di queste poesie è resa evidente, talora, dalla contrapposizione, anche grafica, di due canti diversi: quello delle pellegrine in sosta (in *Elegia di Pico Farnese*) o del prigione (in *Palio*), espresso in strofette di versi più brevi, e quello della voce poetica che celebra la nuova Beatrice e le possibilità salvifiche che il *visiting angel* ora schiude. Altre figure di questa dialettica nascono dalla contraddizione fra i « pochi » e le « orde d'uomini capre », fra la « solitaria veglia » del fedele servitore di Clizia e le « pedine » travolte sulla scacchiera della storia, fra chi « sa » e chi « non sa »; e anche: tra il valore del vero « Amore » (con la maiuscola) e il disvalore di una religione profana che ha per oggetto di culto il Pesce (fallo e Cristo uniti in un solo simbolo), fra il « giorno dei viventi » indicato da Clizia e la morte che vive, fra gli « occhi d'acciaio » della donna-angelo e lo « specchio ustorio » dell'« altro stormo » assediante (la « tregenda / d'uomini » che preparano la guerra). La frustrazione dell'io empirico si riscatta nel privilegio di quello trascendentale, e i segni della depressione, della opacità e della minaccia si rovesciano nelle immagini di potere e di splendore della creatura salvifica.

Fortunatamente, non sempre il secondo termine riesce a rimuovere o a sublimare il primo. Anzi, talora, i due poli della dialettica si esaltano proprio nel reciproco confronto e dove più forte è l'innalzamento del tono e del lessico più forte è anche la spinta opposta verso il realismo, verso il mondo basso di uomini e di oggetti che rappresentano il « quadro » dove lei romperà. Così i particolari rustici e ambientali sono resi in *Elegia di Pico Farnese* con la massima precisione, e altrettanto si può dire per i « meloni », con il loro « sentore », per le « travature / tarlate », il « miele », le « gabbie coperte », i « marroni », il « salnitro », la « muffa » di *Notizie dall'Amiata*. Il lessico, pur eletto, si apre a termini del parlato toscano, anche se nobilitati dall'uso letterario (« funghire » in *Il ritorno*, « borro » e « gora » in *Notizie dall'Amiata*). È proprio questa la forza particolare di *Notizie dall'Amiata*, ove la tensione visionaria muove da uno spazio preciso, sottolineato dall'uso dei deittici (« e ti scrivo da *qui*, da *questo* tavolo / remoto, dalla cellula di miele / di una sfera lanciata nello spazio »), che spingono al confronto fra il dato reale e uno scenario cosmico, e dalla presenza concreta di un soggetto colto come personaggio nella concretezza dei suoi gesti (mentre scrive, o cammina nel borgo, o guarda dalla finestra l'alba che spunta). Anche in questo caso, la resistenza della datità a sciogliersi nella luce del lampo salvifico è la resistenza stessa della poesia agli schemi della rarefazione manieristica.

È così pure in *La casa dei doganieri* (ove ritornano, infatti, i deittici « qui » e « questa ») che, con *Bassa marea* (la cui struttura è abbastanza simile a *Vento e bandiere*, negli *Ossi*), *L'estate*, *Eastbourne* e, forse, *Stanze*[62] e *Punta del Mesco*[63], fa parte del ciclo di Arletta. Fra *La casa dei*

[61] Resta invece un'incertezza sul personaggio femminile di *Il ritorno* che, data l'ambientazione ligure, potrebbe essere anche Arletta.

[62] Nonostante l'esplicito legame fra *Stanze* e *La casa dei doganieri* dato dalla corrispondenza dei due *explicit*, la donna presentata nella prima poesia pare ancora in vita (« ed ora / è linfa che disegna le tue mani, / ti batte ai polsi inavvertita e il volto / t'infiamma e discolora »), mentre Arletta, nella seconda, sembra appartenere al mondo dei morti. Assai probabilmente *Stanze* intende piuttosto offrire un ritratto ideale di donna, secondo un modello d'ascendenza non solo petrarchesca ma leopardiana. Torna a proposito qui l'affermazione di Montale: « La mia poesia non è vera, non è vissuta, non è autobiografica; non serve a nulla identificare questa o quella donna perché nelle mie cose il *tu* è istituzionale » (cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 50).

[63] *Punta del Mesco* sarebbe dedicata, secondo Bonora (cfr. E. Bonora, *Poesie d'amore di Montale*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982* cit., p. 231), alla donna peruviana che comparirebbe anche nei primi tre mottetti, in *Sotto la pioggia* e in *Costa San Giorgio*. L'attribuzione si basa però, probabilmente, su un equivoco. Quando Montale indica, per *Punta del Mesco*, la peruviana, si è quasi certamente confuso con *Sotto la pioggia*, come

doganieri, *Bassa marea* e *Stanze* sono comunque esplicite le correlazioni: le prime due sono caratterizzate dalla contrapposizione « allora » / « non più » (o « allora » / « ora ») e dal paesaggio ligure (alla « balza che scoscende » della prima corrisponde, fra l'altro, la « proda scoscesa » della seconda), la terza termina con lo stesso sintagma della prima (« chi resta ») a indicare, in entrambi i casi, la conversione in negativo della qualità positiva della permanenza: restare in vita (mentre Arletta appartiene ormai al « lugubre risucchio / d'assorbite esistenze ») significa infatti restare soli, col proprio vano ricordo (il cui filo — secondo un'immagine desunta da *Two in the Campagna* di Browning [64] — non si lascia trattenere), nell'« oscurità » (termine comune a *La casa dei doganieri* e *Stanze*) e nella « dannazione ».

Lo smarrimento finale di *La casa dei doganieri* (« Ed io non so chi va e chi resta ») è confermato da due testi fra i più significativi di questo ciclo: *L'estate* ed *Eastbourne*. L'incoerenza e la discontinuità di una realtà ridotta a una frantumazione di oggetti contigui ma irrelati, l'insensatezza dei quali è pari solo alla crudeltà oggettiva che li accosta e che li condanna alla parzialità e all'incompiutezza, è resa nell'*Estate* da quattro immagini di incomunicabilità e di reciproca estraneità degli aspetti naturali:

> L'ombra crociata del gheppio pare ignota
> ai giovinetti arbusti quando rade fugace.
> E la nube che vede? Ha tante facce
> la polla schiusa.

cui fanno seguito altre quattro immagini, pure 'a catalogo', di spasmodica tensione all'identità e alla compiutezza:

ha mostrato L. Greco, *op. cit.*, p. 87. Si può quindi con qualche cautela accogliere l'indicazione di M. A. Grignani [*Occasioni diacroniche nella poesia di Montale*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)* cit.], che attribuisce *Punta del Mesco* al ciclo di Arletta.

[64] Cfr., su questo punto, G. Lonardi, *op. cit.*, pp. 113-20.

> Ecco l'òmero acceso, la pepita
> travolta al sole,
> la cavolaia folle, il filo teso
> del ragno su la spuma che ribolle.

Tale aspirazione alla realizzazione si svolge in uno scenario insensato e ripetitivo, dove, come sappiamo, tutto è uguale; ma proprio il gioco delle iterazioni può ricondurre il ricordo della « fanciulla morta » (qui chiamata Aretusa non solo per il riferimento mitologico ma probabilmente anche perché il nome evoca, nelle due lettere iniziali, quello di Arletta) nel guizzo argenteo di una trota. E tuttavia, come in *Vasca* (a cui questa poesia va ricondotta), « troppo » (anzi, « tropp'altro », che sembra riprendere l'« altro che striscia » della lirica degli *Ossi*) « non passerà la cruna » (affermazione equivalente, questa, alle due di *Vasca* « di erompere non ha virtù » e « è nato e morto, e non ha avuto un nome »), cosicché « Occorrono troppe vite per farne una »: è lo sperpero assurdo dell'esistenza, ove la eventuale realizzazione di una vita coincide col fallimento di numerose altre.

È quanto sa la donna di *Eastbourne*, molto probabilmente Arletta e non Clizia. Ella infatti appartiene al mondo dei morti e accetta e sconta l'inevitabilità di quella vittoria del male di cui la sua stessa scomparsa è una testimonianza (« Vince il male [...] La ruota non s'arresta. / Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra »): cosa difficilmente pensabile per Clizia [65].

Viceversa, in *Elegia di Pico Farnese*, *Nuove stanze*, *Il ritorno*, *Palio*, i simboli della casa e dell'intimità e/o della cultura e della vera religione si contrappongono vittoriosamente ai segni del male: il « vano farnetico » delle « parole » recitate dalle pellegrine è dissolto dalla luce del « girasole » (il fiore di Clizia) [66] e dallo splendore della

[65] Poco convincente appare la tesi di Rebay, *art. cit.*, volta a interpretare *Eastbourne* come poesia « americana » sottintendente Clizia.

[66] Il nome di Clizia apparirà esplicitamente solo in *La primavera hitleriana*, nella *Bufera*. Montale lo aveva desunto dal com-

donna, « lo specchio ustorio / che accieca le pedine » è impotente di fronte agli « occhi d'acciaio » del *visiting angel*, mentre le situazioni infernali di *Il ritorno* (« quando Erinni fredde ventano angui / d'inferno e sulle rive una bufera / di strida s'allontana ») e di *Palio* (« l'ergotante / balbuzie dei dannati ») sono fronteggiate dai ricordi delle « nostre vecchie scale » e dal « sigillo imperioso » con cui Clizia riesce a trasformare il giorno del Palio e a indicare all'uomo una mèta oltre la pista circolare del Campo (è il cerchio « che si apre », questa volta): la vita resterà sì vano giro di trottola ma, anche se il pernio è destinato a spuntarsi e il nulla infine a vincere, un solco nondimeno può restare inciso. Il gesto stoico degli *Ossi* si prolunga sino alla zona finale delle *Occasioni*, ma illuminato qui dalla luce di un'alternativa ideale che là era assente. La crisi di valori tanto perentoriamente denunciata in *Costa San Giorgio* sembra aver trovato una temporanea soluzione positiva, su cui l'autore fa leva per chiudere il libro con un preciso messaggio rivolto a un determinato orizzonte di lettori in un tempo anch'esso ben individuato: sono tutte poesie del biennio 1938-39 (e sarà bene ricordare che il 1938 è l'anno della visita fiorentina di Hitler e il 1939 quello in cui inizia la guerra europea). Una minaccia esterna, una « follia di morte », assedia la casa e, con essa, la cittadella stessa della intelligenza. Il gioco degli scacchi — « strutturalmente metafora portante » di *Nuove stanze* — è certo « un'immagine stilizzata della guerra »[67], ma è anche allusione ai modi con cui tenerla

mento di Contini alle *Rime di Dante* (Einaudi, Torino 1939, p. 198), ove si legge, a proposito di un sonetto a Giovanni Quirini che Montale citerà appunto in questa poesia: « Clizia, figlia dell'Oceano ed amante del Sole, che, avendo per la sua gelosia provocato la morte di Leucotoe, fu dal Sole abbandonata e si trasformò in eliotropio o girasole, come narrano quelle *Metamorfosi* [...] ». Dalle *Metamorfosi* di Ovidio, un esametro, ripreso da Dante, sarà poi citato da Montale sempre in *La primavera hitleriana*: « vertitur ad Solem mutataque servat amorem ».

[67] Cfr. L. Blasucci, *Lettura e collocazione di « Nuove stanze »*, in AA.VV., *Studi in onore di Luigi Russo*, Nistri-Lischi, Pisa 1974, p. 515.

in scacco. È un simbolo tutto intellettuale: gli scacchi sono il gioco della intelligenza e della freddezza, che si svolge protetto dal silenzio e dalla intimità di un ambiente chiuso e ovattato, in cui si celebrano, anche così, i riti sacri della cultura. Di nuovo la condizione dell'intellettuale è contrapposta al « nembo » che preme alle porte di Clizia, e in essa va trovata l'unica possibilità di offrire un senso al male incombente e di resistervi vittoriosamente. E si tratta ovviamente di una salvezza elitaria e solitaria, coerentemente con un'ideologia di tipo liberale e illuministico, facilmente riscontrabile in tutta l'opera montaliana.

Notizie dall'Amiata è collocata in chiusura, senza rispettare l'ordine cronologico, proprio per la sua capacità di unire tematiche dell'io empirico ed esigenze del soggetto trascendentale, motivi psicologici e ideologici, in un unico messaggio generale. Sempre, nei momenti culminanti e conclusivi, Montale tende a fornire un autoritratto ideale, in grado di esprimere quella « verità puntuale » (privata e pubblica insieme) di cui egli stesso parla[68]: era già successo così con *Incontro* negli *Ossi*, sarà ancora così con « Conclusioni provvisorie » nella *Bufera*.

Notizie dall'Amiata si suddivide in tre diversi « tempi », il primo e il terzo in endecasillabi, il secondo in endecasillabi e in versi più lunghi, di tipo esametrico e pentametrico, simili a quelli di *Elegia di Pico Farnese*. La differenza metrica fra i tre « tempi » rinvia a una differenza più generale che investe l'ordine dei significati: alla positività della situazione del primo e del terzo s'alterna la negatività del secondo[69].

All'inizio la condizione dell'« io » presenta alcune analogie col mottetto finale (il XX): il soggetto è in un interno, sta a un tavolo, scrive. La differenza sta nel fatto che nel mottetto era presente una sorta di pacata rassegnazione autocritica, nell'ambito di una riflessione sui limiti della propria vita e della stessa scrittura: e infatti, là, il

[68] Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* cit., p. 564.

[69] Cfr. G. Marucelli, *art. cit.*

« fuori » era positivo. Qui, invece, « fuori piove » e la stanza è una « cellula di miele », un embrione di vita capace di prefigurare l'universo cosmico in cui è gettato. Microcosmo e macrocosmo non sono contrapposti perché un legame sottile ma fortissimo li unisce. C'è una tensione fantastica nel soggetto che scrive, la quale si comunica alle cose che lo circondano e che così ne vengono riscattate, trasformandosi nel « quadro » dove Clizia deve erompere. Il vincolo che congiunge il poeta alla sua Beatrice è quello stesso che congiunge la stanza dell'Amiata allo spazio galattico e che dà senso all'una e all'altro. La situazione del mottetto XX si ripete: là « La vita che sembrava / vasta è più breve del tuo fazzoletto », qui « La vita / che ti affabula è ancora troppo breve / se ti contiene! »; ma questa volta il soggetto sembra in grado di trascendere la propria limitatezza, e infatti: « Schiude la tua icona / il fondo luminoso ».

Il secondo « tempo » della poesia è dedicato alla mancata epifania. Esso si articola in quattro momenti successivi, ognuno di eguale ampiezza: ciascuno dei quattro momenti consta metricamente di sette versi e sintatticamente di due periodi (segnati da un punto fermo che li divide, tranne che nel primo momento, ove al suo posto si trova un punto e virgola). Questi quattro momenti sono disposti in antitesi l'uno all'altro: mentre il primo esprime l'augurio di una presenza della donna nel paesaggio, il secondo (introdotto infatti dall'avversativa « Ma ») constata la solitudine del soggetto. Fa seguito, in altri sette versi, l'appello al vento che liberi dal peso e dall'immobilità del passato e riconduca nella prigione del senso che fa vivere nel presente e induce ad accettarlo eliminando l'angoscia del possibile. Ma l'oppressione che pervade il paesaggio torna, nel momento finale, ad avere la meglio: vince la ripetitività ossessiva del « tempo fatto acqua », della « morte che vive » (era quanto il prigione di *Palio* già aveva denunciato: « la morte non ha altra voce / di quella che spande la vita »). Il passato cristiano-romanico del paese amiatino sembra avere qui la stessa funzione negativa di quello pagano di un paese ciociaro in *Elegia di*

Pico Farnese: persuadere all'immobilità, impedire l'ascesa (« l'occhio del campanile è fermo sulle due ore », l'unica ascesa visibile è quella « di tenebre » dei rampicanti ecc.), mortificare la tensione culturale e ideale nei limiti della corporalità cui indulgono le pellegrine e gli uomini-capre.

Per questo il terzo tempo si apre con un deittico che rinvia alla situazione iniziale del primo, ma arricchita ora dalla consapevolezza di un conflitto interiore: « Questa rissa cristiana che non ha / se non parole d'ombra e di lamento / che ti porta di me? », ove la « rissa » è quella cristiana « dell'anima e del corpo »[70]. Di nuovo, il senso del limite sembra prevalere in sintonia col peso di passato implicito nel paesaggio: « Una ruota di mola, un vecchio tronco / confini ultimi al mondo ». Eppure la situazione di scacco non è priva di una possibilità di risarcimento e di speranza: la « veglia » del poeta, la sua fedeltà, insieme alla chiaroveggenza e alla scrittura, è in qualche modo premiata. L'universo « cristiano-romanico » può anche schiudere un altro simbolo di salvezza: dopo l'icona del primo tempo, ecco qui i porcospini (espressione di un « bestiario » medievale, informa l'autore[71]), che paiono evocati proprio dalla tensione di quella « veglia » (da riconnettere all'altra, pure finale, di *Nuove stanze*). Il « filo » che lega alla donna è di nuovo avvertito come un legame valido e attivo (la ripresa di questa parola-chiave dal primo testo della sezione, *La casa dei doganieri*, è dunque convertita di segno), grazie al quale nell'universo insensato balena un segnale di « pietà » che lo riscatta. Nella « rixa » cristiana l'« anima » (la funzione morale e intellettuale) torna a prevalere e, pur scontando uno scenario di morte e un destino di sconfitta, ristabilisce un senso là dove frustrazione individuale e insensatezza degli eventi storici prospettavano solo il « cerchio che non s'apre » del caos e dell'assurda ripetitività.

[70] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 38 (Montale precisa: « La rissa dell'anima e del corpo, la *rixa* di cui esistono saggi nelle lett. popolari »).
[71] *Ibid.*

Notizie dall'Amiata è un'allegoria della condizione intellettuale negli anni Trenta. L'atto dello scrivere, l'appello a Clizia — il valore, la cultura —, la « veglia », il tentativo di far emergere le ragioni dell'« anima », congiungono la misura terrena a quella cosmica, contribuendo a riscattare la prima. L'allegoria sembra insomma voler risolvere in termini positivi la crisi denunciata soprattutto nel mottetto XX e in *Tempi di Bellosguardo* (e, in modi più generali, in *Costa San Giorgio*). L'ideologia della poesia come privilegio e salvezza ha trovato nei simboli religiosi della cristianità e in quelli letterarî dello stilnovismo i supporti necessari alla sua perpetuazione. L'assedio degli « uomini-capre » e quello, ancor più minaccioso, dell'« altro stormo » di *Nuove stanze* esigono un raddoppiamento di vigilanza, un sovrappiù di resistenza, che finiscono per confluire in un'ipostatizzazione della funzione letteraria in quanto tale. Eppure, questa soluzione è solo una fra le possibili: Montale punta su di essa con la consueta « decisione », ma non può ignorarne la debolezza. I dubbi di *Tempi di Bellosguardo* sono temporaneamente rimossi, non cancellati: nel profondo, essi continuano a macinare le precarie certezze che l'autore accampa a conclusione del libro, quale estrema difesa contro una realtà ineludibile e ormai soverchiante.

Capitolo quarto

L'ULTIMO « ROMANZO », OVVERO IL VIAGGIO DELL'ANGUILLA

1. *La bufera e altro* è il libro più ricco, più mosso e densamente articolato che Montale abbia scritto. La struttura chiusa delle *Occasioni* è abbandonata. Al tendenziale monolinguismo segue un plurilinguismo inquieto e complesso, che riflette la stessa varietà dei temi ora affrontati. L'universo della solariana cittadella delle lettere, già insidiato dalla guerra (la « bufera » del titolo), viene scompaginato dagli avvenimenti a essa successivi, dalla rapida caduta delle speranze del biennio 1945-46 e dall'avvento di una società massificata dominata da « chiese » dogmatiche, contrapposte, ma, a suo parere, sostanzialmente analoghe (quella clericale e quella comunista). In questa situazione, la poesia stessa stenta a sopravvivere, schiacciata dall'alternativa penitenziale fra estinzione e adeguamento alla soverchiante realtà, mentre il poeta oscilla fra il timore di una sua scomparsa e la fiducia in una sua possibile rifondazione. Al diagramma scandito dagli avvenimenti pubblici — angoscia per la guerra, speranza per l'avvenuta Liberazione, susseguente delusione — se ne sovrappone un altro, caratterizzato da una domanda incessante sulla funzione della poesia, all'inizio ancora contrapposta, mediante la figura di Clizia, all'insignificanza dei tempi e allontanata nell'« oltrecielo » dei valori e del sacro — è il tema della poesia-« scala a Dio » che si affaccia in « Finisterre » —, poi costretta a misurarsi col vissuto e col quotidiano, a scendere dal cielo alla terra e a confondersi col fango e con la creatura che l'abita, l'anguilla.

L'arco cronologico (1940-1954) di queste poesie cor-

risponde d'altronde a profondi cambiamenti che investono anche l'ambito privato. La morte della madre, nel 1942, spinge il poeta a fissare l'immaginazione e la ricerca esistenziale sul passato, inducendolo a una rielaborazione dei lutti familiari e a un recupero memoriale del tempo dell'infanzia; l'incontro, all'inizio del 1949, con la donna chiamata Volpe e la concreta vicenda d'amore e di passione che ne nasce contribuiscono a far maturare un'immagine più terrena della femminilità e rendono più difficile la consueta (per Montale) rimozione e sublimazione dei dati dell'esperienza reale; infine l'inizio della collaborazione al « Corriere della sera » nel 1946 e poi il lavoro come redattore di questo giornale a partire dal 1948, con la scelta di abbandonare Firenze e di andare a risiedere a Milano (e con la conseguente necessità di non infrequenti viaggi all'estero come « inviato speciale ») lo costringono a un confronto più diretto con la realtà industriale e con quella della cronaca e delle ideologie. È di questo periodo, inoltre, un momento d'impegno politico all'interno del Comitato Nazionale di Liberazione toscano, nelle file del Partito d'Azione e sulle colonne del quindicinale « Il mondo » (di cui egli sarà redattore appunto nei mesi di questa attività politica, fra il 1945 e il 1947, insieme con Alessandro Bonsanti, Arturio Loria e Luigi Scaravelli). Per una vita, come quella di Montale, così povera di avvenimenti ' esterni ', non è poco, anche per la straordinaria capacità del poeta di ribaltare il privato nel pubblico e il pubblico nel privato. Anzi, mai come in questi anni la sfera interiore si sovraccarica di intenzioni culturali: l'« io empirico » si offre come base, come trama di un ordito, all'elaborazione del « soggetto trascendentale » (per usare la nota terminologia montaliana), cosicché l'esistenziale si converte in ideologico, in un nesso difficilmente districabile. Ritorna a farsi evidente uno sviluppo narrativo, mentre in primo piano compare un protagonista che apertamente si misura con le vicende storiche. Il vissuto, insomma, tende a prendersi la sua rivincita, seppure ancora filtrato attraverso gli schemi distanzianti dell'allegoria e di un controllo stilistico estremamente selettivo. Riemerge

il mondo passato degli *Ossi* (l'infanzia ligure, coi suoi morti e il suo paesaggio) ma recuperato nell'ambito di una ricerca che lo contrappone, anche ideologicamente, all'alienazione del presente. Il quotidiano e il privato cominciano ad assumere una funzione nuova, lungo una linea di scavo che, seppure non senza contraddizioni e salti, porterà a *Satura*. Anche il tono poetico, pur restando elevato, tende ad abbassarsi, aprendosi a inserti prosastici che talora anticipano già il quarto libro montaliano.

La tematica stilnovistica, emersa con forza nelle ultime poesie delle *Occasioni*, viene ripresa e sviluppata, ma anche posta in crisi nell'arco che va da *Iride* a *L'anguilla* e ai « Madrigali privati ». Essa assume anzi, ora, una connotazione più fortemente religiosa. Non si tratta di conversione a una religione rivelata, ma di adesione a un patrimonio di cultura e di civiltà europee di cui il cristianesimo fa parte integrante e di cui la donna-angelo è manifestazione allegorica. La simbologia cristiana è assunta non tanto per il suo contenuto dottrinale quanto per la sua capacità d'alludere a un valore assoluto e di rintracciarlo, attraverso la figura di Cristo, nell'umanità storica. Esprime il punto di vista della significanza contrapposto all'insignificanza e alla caoticità del presente. È stato detto giustamente che « L'appello religioso e i suoi simboli sono evocati contro l'insignificanza come l'unica possibilità di salvezza, non in quanto oggetto della fede, ma della speranza » [1].

Il tema della speranza si converte così in quello cristiano dell'*incarnazione*, vale a dire — per un poeta di cultura eminentemente laica come Montale — della conciliazione del valore con la vita. Anche questa ricerca si svolge secondo una parabola ' romanzesca ': dalla figura di una Cristofora che si annulla in Dio (la Iride protagonista della poesia omonima, la Clizia di *La primavera hitleriana* che annuncia la salvezza « per tutti ») si passa, a mano a mano che le ipotesi neostilnovistiche e plato-

[1] Cfr. A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli « Ossi » ai « Diari »*, Einaudi, Torino 1978, p. 53.

nizzanti appaiono sempre più anacronistiche nella nuova realtà del dopoguerra, a divinità più terrene, come l'Anguilla o, in parte, e in modi diversi, Volpe. Alla fine, il fallimento dell'ipotesi religiosa dell'incarnazione è vissuto come possibile scomparsa del valore dall'orizzonte terreno e dunque anche della poesia. È posta in discussione, di fatto, alla fine della *Bufera*, e nel successivo silenzio poetico che dura per quasi un decennio, quella concezione orfica della poesia che dal romanticismo giunge sino al simbolismo decadente e che pure aveva avuto tanto peso nella formazione giovanile di Montale. A questo punto l'unica alternativa al silenzio (che si pone come conseguenza radicale della fine stessa della poesia) può essere solo la prosa o una poesia-prosa, abbassata al livello della vita e nella vita appiattita e quasi confusa (e sarà la soluzione di *Satura*).

Il complesso di queste tematiche imponeva ovviamente un rinnovamento di poetica. Mentre la prima sezione del libro, « Finisterre », è ancora un'appendice delle *Occasioni*, restando all'interno — come ammette l'autore stesso — di un'« esperienza [...] petrarchesca »[2], le successive « tornano a un'espressione più diretta e allentano le maglie di una tessitura fin troppo rigorosa »[3]. Per meglio capire la ragione di questo verbo (« tornano »), gioverà quest'altra dichiarazione, risalente al 1951: « Dopo la Liberazione ho scritto poesie d'ispirazione più immediata che per certi lati sembrano un ritorno all'impressionismo degli *Ossi di seppia*, ma attraverso il filtro di un più cauto controllo stilistico (...) sarebbe impossibile pensarle scritte dieci anni fa »[4], cioè nel 1941, anno centrale nella stesura di « Finisterre ». La cesura si pone dopo il

[2] Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 568.
[3] Cfr. E. Montale, introd. a *« Poesie »*, in *Sulla poesia* cit., p. 90.
[4] Cfr. E. Montale, *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, ivi, p. 571.

1943; ed è a partire da essa che anche Montale data gli « accenti nuovi »[5] della propria poesia.

Fa parte dunque della nuova poetica un ritorno all'« impressionismo » e alla « immediatezza » realistica degli *Ossi*, quasi nel tentativo di scavalcare la stagione delle *Occasioni* e di « Finisterre » per ricollegarsi a un'esperienza più aperta, più disponibile a esiti prosastici e ' romanzeschi ', e più tormentata dal dubbio circa l'identità e la funzione della poesia. Beninteso, Montale tenta ancora di tenere fermo il valore sacrale dell'arte, ma intanto, alla fine di « Silvae », appare costretto, per salvarlo, a cercarlo nel basso, nell'animalità degli istinti, nelle pulsioni materiali. Lo sforzo di conciliare il valore e la terra, l'alto e il basso, lo induce già nel 1944 a teorizzare un'arte « realistica nel metodo e nella forma, ma di significato essenziale e persino esistenziale nel senso ultimo o nel soprasenso »[6]. È un programma a cui l'autore resterà fedele nel decennio successivo e che gli permetterà di guadagnare un autonomo spazio operativo, in alternativa sia all'ermetismo, alla poesia pura e comunque a una posizione ormai incapace di fare i conti con la nuova realtà storica, sia al contenutismo del neorealismo di scuola[7]. Lo stesso uso che ora Montale fa di T. S. Eliot (in sede teorica tutto volto a sottolineare la sua capacità di mediazione fra aulico e prosastico, fra momento musicale e momento razionale, fra canto e recitativo) è funzionale, nel conflitto di poetiche che si scontravano nel dopoguerra, a una lotta su due fronti, contro i sostenitori dell'ineffabilità della poesia e della sua astoricità e contro i pronunciamenti ' antidecadenti ' del neorealismo più ortodosso[8].

Il mondo immobile e protetto delle *Occasioni* si sgretola; il classicismo postsimbolista comincia ad incrinarsi: all'esperienza petrarchesca segue l'esigenza, per certi versi

[5] Cfr. E. Montale, *Dialogo con Montale sulla poesia*, ivi, p. 578.
[6] Cfr. E. Montale, *Augurio*, in *Auto da fé. Cronache in due tempi*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 66.
[7] Cfr. U. Carpi, *Montale dopo il fascismo dalla « Bufera » a « Satura »*, Liviana, Padova 1971, p. 224.
[8] Cfr. E. Montale, *Eliot e noi*, in *Sulla poesia* cit., p. 445.

' dantesca ', di aprirsi a soluzioni anche comiche e basse, di trovare un soprasenso nella realtà più dimessa, quasi per uno sforzo di tipo « figurale ». Entra in crisi, insomma, seppure senza rotture radicali e, per ora, senza una vera e propria soluzione di continuità (che andrà registrata invece più avanti, all'altezza di *Satura*), la fiducia giovanile nel carattere eletto e salvifico della poesia come rivelazione della verità. Al rigore e all'elevatezza ' sublime ' di una poesia lirica estremamente calcolata fa seguito una tendenza all'immediatezza, a un genere misto e miscellaneo, all'occasionalità, bene espressa dal titolo latino della sezione più importante della *Bufera*, « Silvae ». E l'idea di provvisorietà, di romanzo ' aperto ', è confermata anche dal titolo della sezione finale, « Conclusioni provvisorie ». Contemporaneamente il linguaggio montaliano, pur sottoposto sempre a un « cauto controllo stilistico », si fa più ricco e vario, lascia varchi alla lingua d'uso, ai suoi vari strati e registri, ivi compreso, qua e là, quello dialettale (con preferenza, però, per il parlato toscano, che maggiormente si presta a una nobilitazione letteraria).

Insomma, quella crisi d'identità della poesia che *Le occasioni* avevano cercato d'ignorare e anzi avevano rimosso in uno sforzo di sublimazione e di ipostatizzazione della letteratura in quanto tale, riemerge ora con forza. La collaborazione giornalistica al « Corriere della sera » e al « Corriere d'Informazione » della seconda metà degli anni Quaranta appare pervasa non solo dal « senso della morte imminente dell'uomo borghese [...] che è a un passo dal divenire senso della morte per l'uomo *tout court* », ma anche dalla percezione della « connessione fra morte dell' ' uomo umano ' ed estinzione dell'arte intesa come espressione tipica della sua libertà »[9]. Il tema della morte dell'arte viene a far parte di una concezione apocalittica dei destini della civiltà occidentale, nel futuro della quale la poesia sarà considerata alla stregua di un bizzarro reperto archeologico, una forma d'« isterismo individuale »

[9] Cfr. U. Carpi, *op. cit.*, pp. 41 e 46.

fortunatamente scomparsa[10]. Anche se Montale, come abbiamo già accennato, non abbandona del tutto la speranza di un rinnovamento della poesia che le permetta di sopravvivere, il dubbio sulla sua funzione tende a farsi radicale, andando di fatto a coincidere da un lato con la crisi della tradizione simbolista e postsimbolista, dall'altro con la affiorante consapevolezza dell'inconciliabilità del valore con la vita e della sua scomparsa dall'orizzonte della società moderna. La minaccia che grava sulla civiltà europea (proveniente più che dall'esterno — il comunismo — dal suo sviluppo interno in senso tecnicistico e massificante) sta infatti rischiando di travolgere non solo l'identità della poesia ma quella della nostra civiltà, fondata su quei valori umanistici di cui Montale deve registrare il tramonto.

All'intellettuale non resterà perciò che un compito trasversale, eccentrico, appartato. La giovanile teorizzazione del dilettantismo si sviluppa nel dopoguerra nell'ideologia dell'intellettuale-snob, in cui il rifiuto della massificazione diventa gusto di « distinguersi dalla massa amorfa »[11] e vagheggiamento di un distacco ' inglese ' (l'anglofilia e più precisamente il mito della civiltà liberale inglese diventano in questo periodo l'estremo rifugio di un individualismo frustrato e di un'ineliminabile tendenza all'elitarismo). Questo atteggiamento vuole essere anche una forma paradossale d'impegno morale e culturale: lo snob testimonia con esso la sua resistenza alla catastrofe imminente. È l'ultimo risarcimento possibile di uno scrittore che lucidamente vive la marginalità della funzione poetica nella società contemporanea.

2. La struttura della *Bufera*, dovendo esprimere una notevole varietà di temi e dare conto di una complessa evoluzione che si svolge in un arco di tempo non

[10] Cfr. E. Montale, *Grafologia futura*, in « Corriere della sera », 26 aprile 1946.

[11] Cfr. E. Montale, *Paradiso delle donne e degli snob*, in *Fuori di casa*, Mondadori, Milano 1975², p. 42.

breve, è assai diversa da quella dei due libri precedenti. Anzitutto la raccolta è suddivisa in sette sezioni, e non più in quattro. L'autore aveva forse tentato in un primo momento di ricalcare l'impostazione degli *Ossi* e delle *Occasioni*: il progetto di organizzazione del nuovo libro inviato a Macchia nel novembre 1949 [12] presentava infatti, dopo « Finisterre » (che il poeta considerava quasi un corpo estraneo alla *Bufera*), le consuete quattro sezioni: « Dopo », « Intermezzo », « Col rovescio del binocolo » (poi il titolo diventerà « 'Flashes' e dediche »), « L'angelo e la volpe ». Ma, per quanto più ampie delle attuali, dato che « Dopo » inglobava *Iride* e « Intermezzo » *Nella serra* e *Nel parco*, le prime due sezioni risultavano troppo tenui, mentre l'ultima appariva centrata su una struttura oppositiva bipolare (l'angelo e la volpe) che non teneva conto di altre componenti (i morti, Arletta, probabilmente già presente in '*Ezekiel saw the Wheel...*'). Così, anche in seguito all'aggiunta di altri testi (alcuni « madrigali privati » e le due « conclusioni provvisorie »), Montale optò per una soluzione sostanzialmente nuova, in cui nondimeno permane un'eco della vecchia struttura. Nell'edizione definitiva, il libro appare idealmente diviso in due parti diseguali da due sezioni di passaggio, una ancora riferita alla guerra (e infatti « Dopo » segue immediatamente « Finisterre » e allude, già nel titolo, alla fine del conflitto bellico), l'altra, « Intermezzo » (e anche in questo caso il titolo è eloquente, fornendo al lettore un'idea di transizione), destinata a introdurre la seconda parte del volume. « Intermezzo » può forse essere considerato il primo capitolo del « romanzo » della *Bufera* (e *Romanzo* era appunto il titolo originario del libro) che sarebbe di nuovo scandito in quattro momenti (« Intermezzo », « 'Flashes' e dediche », che occuperebbe quindi lo stesso posto di « Ossi di seppia » o di « Mottetti », « Silvae » e « Madrigali privati ») e caratterizzato da una conclusione (suddivisa in due testi), simile, per collocazione, a *Riviere* nel primo

[12] Cfr. G. Macchia, *Saggi italiani*, Mondadori, Milano 1983, pp. 305-06.

libro. Come si può vedere, il progettato ciclo « L'angelo e la volpe » viene sostituito da due sezioni, la prima, « Silvae », dedicata non solo all'« angelo », ma — come vuole il titolo — a una serie assai più vasta di motivi, l'altra, « Madrigali privati », a Volpe: cosicché l'antica struttura bipolare viene scompaginata e al suo posto ne compare una policentrica. Il « romanzo », dapprima costruito stilnovisticamente sull'opposizione Beatrice-Antibeatrice, si apre alla varietà e all'immediatezza della « silva », mettendo così in discussione la rigidità manieristica del progetto originario e meglio adeguando la nuova struttura all'insorgenza di una tematica nuova, più « impressionistica » e dunque meno disciplinabile attraverso schemi prefissati.

Inoltre, a eccezione di « Intermezzo » e « Flashes e dediche », le varie sezioni non sono più cronologicamente parallele, ma si dispongono in successione cronologica, a delineare una vicenda ideale. Mentre negli *Ossi di seppia* e nelle *Occasioni* ogni sezione raccoglieva poesie dello stesso periodo, qui « Finisterre » ospita testi scritti fra il 1940 e il 1942 (ma taluno appartiene già ai primissimi mesi del 1943), « Dopo » del periodo 1943-45, come « Intermezzo » (che contiene due prose del 1943 e una poesia del '26, ma rivista in questi mesi), « 'Flashes' e dediche » liriche degli anni 1948-54, « Silvae » del 1946-49 (tranne *Iride*, del 1943-44), « Madrigali privati » del 1949-50 (ma due sono forse di poco successive a tale biennio), « Conclusioni provvisorie » del 1953-54. Come si vede, « Dopo » e « Intermezzo » sono pressoché contemporanee, anche se la prima si prolunga più avanti nel tempo; « Intermezzo » tuttavia la segue perché la sua tematica (i morti, l'infanzia ligure) serve già a introdurre la seconda parte del volume. Inoltre « 'Flashes' e dediche » si sottrae all'ordine temporale, dato che contiene testi cronologicamente paralleli a quelli delle tre sezioni successive: ma si tratta di una serie costruita secondo una ragione, svelata dal titolo, eminentemente formale, rispondente all'esigenza di rapidità e d'immediatezza di un « lampo di magnesio » (termine autorizzato dall'autore stesso). « Silvae », « Ma-

drigali privati » e « Conclusioni provvisorie » si dispongono invece nell'ordine cronologico. Questa regola vale anche, quasi sempre, per la successione delle poesie all'interno delle singole sezioni. Le eccezioni sono rare, ma proprio per questo importanti. Ad esempio: in « Finisterre » abbiamo prima i testi del 1940, poi quelli del 1941 e infine quelli del 1942-43: uniche eccezioni il primo e l'ultimo testo della serie. D'altra parte, in Montale la scelta dell'*incipit* e dell'*explicit* di ogni sezione non è mai casuale, dato che l'autore sembra voler giocare proprio su questi elementi strutturali per orientare il messaggio al lettore. Ne avremo una conferma nella collocazione di *Iride* e di *L'anguilla*, poste l'una all'inizio e l'altra alla fine delle « Silvae », anche se la prima avrebbe dovuto fare parte, per ragioni cronologiche, di « Dopo » (e infatti era originariamente inserita in questa sezione), e benché la seconda sia cronologicamente precedente a *Il gallo cedrone*, collocata invece subito prima. È da pensare che anche *Anniversario*, che chiude « Madrigali privati » e di cui è ignota la data di composizione, sia stata posta in tale posizione strategica per una precisa ragione che non mancheremo di illustrare più avanti.

Il filo romanzesco si evidenzia nella *Bufera* in un « *continuum* di tipo narrativo », in una « dimensione di storia » che si svolge secondo « un tempo lineare » e non più circolare (come era invece nelle *Occasioni*) [13]. Quando Montale voleva intitolare il nuovo libro *Romanzo* pensava a una narrazione romanzesca tradizionale, fondata su uno sviluppo e su una precisa parabola evolutiva della vicenda e non più sulle intermittenze del cuore e sulle epifanie. E del romanzo non mancano qui né l'intenzione realisticamente drammatica e aperta alla cronaca (la visita di Hitler a Firenze, la guerra coi suoi orrori, i suoi aerei da bombardamento e i suoi ospedali, il dopoguerra con le sue illusioni e delusioni, col predominio delle due chiese, la rossa e la nera, le processioni delle « madonne pellegrine » e gli accenni allo stalinismo), né una precisa storia psicologica, segnata dall'elaborazione del lutto (per la madre, la sorella, il padre), dal ricordo dell'infanzia e della giovinezza (e di Arletta), dalle conseguenze della partenza di Clizia e finalmente dall'incontro con Volpe.

[13] Cfr. E. Graziosi, *Il tempo in Montale. Storia di un tema*, La Nuova Italia, Firenze 1978, pp. 98-100.

D'altra parte, il recupero del genere « romanzo » è tutt'uno per il Montale del dopoguerra col recupero della dimensione temporale e in particolare di un filo di congiunzione col passato. L'autore stesso afferma che il suo amore per il romanzo tradizionale è dovuto al fatto che in esso « il tempo, il senso psicologico che ci unisce al passato sono ancora avvertibili » [14].

Ritorno al romanzo e ritorno al passato nella ricerca di un filo di Arianna da dipanare sino al presente e di cui servirsi per il futuro sono dunque una cosa sola. Anzi, tale ritorno è per Montale un modo di scegliere la vita, la « vita di quaggiù », come egli precisa in un articolo del 1946 di cui ci occuperemo più avanti [15], che poi è la « vita stessa che abbiamo visto, conosciuto o toccato con le mani fin dai primi anni dell'infanzia ».

La scelta della vita di quaggiù, con la sua concretezza e immediatezza, rinvia dunque alle radici remote dell'infanzia. E che non si tratti solo di un moto esistenziale, né, tanto meno, di rievocazione nostalgica o idillica, ma di una complessa operazione anche ideologica, in cui l'investimento psicologico sul passato è inseparabile da uno culturale e, verrebbe voglia di dire, politico, è provato sia dalle poesie della zona centrale e finale della *Bufera* e soprattutto da *Proda di Versilia*, sia da tutta la prima parte di *Farfalla di Dinard*, d'altronde contemporanea alle « Silvae », sia, infine, da due prose inserite in « Intermezzo ». In queste ultime, a esempio, di fronte a un presente squallido, presagio di un futuro tecnologico e massificato ancora più anonimo e spersonalizzante, il passato ligure dell'infanzia viene presentato come un'alterna-

[14] Cfr. E. Montale, *Il mondo della noia*, in *Auto da fé* cit., pp. 81-82.
[15] *Ibid.*

tiva possibile, luogo dell'autentico e « circolo vitale » custodito dalle figure dei morti. Mentre la società del manzanillo (si legga, in *Farfalla di Dinard*, *Il bello viene dopo*) invita all'oblio e all'abbandono acritico al presente, il vino (qui polemicamente contrapposto alle bevande moderne, fra cui, appunto, il manzanillo) e la villeggiatura, che riconduce alla casa paterna, introducono a una « misura umana », alla ricerca di un senso di contro all'insensatezza dominante nel mondo attuale. Rifiuto del presente e snobismo intellettuale si uniscono strettamente: solo gli ultimi umanisti, che ancora amano « godersi i riposi in villa e le attente libagioni dei rari vini non adulterati » [16], possono opporsi all'unidimensionalità trionfante, ricollegandosi col mondo dei morti e con quello magico della campagna e dell'adolescenza.

Il ritorno all'infanzia è anche tentativo di recupero della sfera bassa e istintuale del desiderio, della caccia, dell'avventura, degli animali. Mentre Clizia sembra esercitare una funzione sempre più scopertamente superegotica, tanto che la sua « durezza » provoca talora una reazione di paura e di sospetto, la riscoperta della « vita di quaggiù » pone in discussione il suo significato simbolico e, con esso, una concezione metafisica e platonizzante della poesia e del valore. *La bufera e altro* non è affatto il libro di Clizia, anche se questa compare sicuramente in tre sezioni (« Finisterre », « 'Flashes' e dediche » e « Silvae »; il tu di « Conclusioni provvisorie » potrebbe essere anche per Volpe) [17]; né può essere letto esclusivamente in chiave neostilnovistica. È anche il libro della rivalutazione del *terreno*, dell'eros, dell'istintuale, a cui addirittura vengono

[16] Cfr. E. Montale, *Mutazioni*, in *op. cit.*, p. 87.

[17] Cfr. M. L. Spaziani, *Un carteggio inedito di Montale*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982*, a cura di S. Campailla e C. F. Goffis, Le Monnier, Firenze 1984, p. 321, che attribuisce a Volpe le « Conclusioni provvisorie ». Per le altre sezioni, cfr. la testimonianza del poeta, in L. Greco, *Montale commenta Montale*, Pratiche, Parma 1980, p. 48.

ora attribuiti i caratteri di resistenza etica che in genere qualificavano, nella precedente poesia montaliana, il momento della coscienza e della chiaroveggenza. L'accesso a questo universo di magica vitalità viene paradossalmente mediato dall'immagine dei morti, delle vecchie serve barbute, dei cani fedeli, dei familiari scomparsi, lungo un percorso che culmina in *L'anguilla* e che in parte continua con Volpe. Da questo punto di vista la svolta del dopoguerra è netta, anche se già si rivela, oltre che in « Dopo », nelle prose del 1943 di « Intermezzo ».

E tuttavia la storia della *Bufera* è di speranze e di delusioni, di ripetuti tentativi di salvezza e di puntuali fallimenti, sino a uno scacco finale che non esclude comunque né l'orgoglio della fedeltà a se stesso né l'« attesa » e il « sogno » di una diversa realtà. Finita la speranza « per tutti » del periodo immediatamente successivo alla Liberazione, la realtà 'ossimorica' del dopoguerra non si presta più a letture dualistiche: il bene e il male non sono più contrapposti e facilmente distinguibili come nel precedente ventennio, bensì così strettamente connessi da risultare talora inseparabili e addirittura non riconoscibili. Anzi, la stessa opposizione fascismo-antifascismo (a cui Montale continua ad attribuire un valore decisivo sino alla fine del 1946 o all'inizio del 1947) perde di significato, rispetto alla crisi di un mondo unificato dal disvalore, vale a dire dall'alienazione tecnologica e mercantile, dilagante sotto il fascismo non meno che nelle democrazie europee, e in Usa come in Urss [18]. È un'intera civiltà che, nella visione apocalittica delle « Conclusioni provvisorie », attende l'« ombroso » Lucifero che ne decreterà la fine. Come sempre, nei momenti culminanti, e quindi in chiusura del libro, Montale vuole offrire al lettore un bilancio non solo privato e un autoritratto — quello del « prigioniero » — in cui soggetto « empirico » e soggetto « tra-

[18] Cfr. E. Montale, *Amico del popolo*, in « Corriere d'Informazione », 31 gennaio-1 febbraio 1949. Su questo tema, mi permetto di rinviare il lettore al mio *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984, p. 204.

scendentale » si uniscono in una « verità puntuale » [19], e cioè in un messaggio consapevolmente rivolto a un determinato pubblico, — i « borghesi onesti », potremmo dire [20] —, a quell'orizzonte sociale, insomma, che è presupposto sempre, anche quando meno è percepibile, nel suo stesso fare poetico.

3. Montale considerava « Finisterre », prima sezione della *Bufera*, un'appendice delle *Occasioni*; tanto che, anche dopo che le quindici poesie che la compongono erano già uscite due volte in modo autonomo (nel 1943 a Lugano, nel 1945 a Firenze), aveva insistito con Einaudi perché venissero stampate come aggiunta alla sesta edizione del suo secondo libro. Più tardi, come abbiamo già visto (ma conviene ripetere la citazione), scriverà: « *Finisterre* conclude *Le occasioni*; mentre le altre poesie della *Bufera* tornano a un'espressione più diretta e allentano le maglie di una tessitura fin troppo rigorosa » [21].

Già sappiamo che è implicita in questa dichiarazione la coscienza di una differenza di soluzioni formali fra « Finisterre » e il resto del volume. In cosa consista questa differenza, è chiarito d'altronde dall'autore stesso, che non solo giudica *Finisterre* una continuazione dell'« esperienza petrarchesca » delle *Occasioni* [22], ma precisa ancor meglio il proprio giudizio osservando, a proposito della prima sezione della *Bufera*: « La mia poesia di quel tempo non poteva che farsi più chiusa, più concentrata (non dico più oscura). Dopo la Liberazione ho scritto poesie di ispirazione più immediata [...] » [23]. E infatti la struttura metrica di « Finisterre » si distingue per il privilegiamento di soluzioni chiuse e ardue, fra le quali spicca il sonetto elisabettiano (ripreso, o almeno arieggiato, in *Nel sonno*, *La frangia dei capelli*, *Gli orecchini*, *Il ventaglio*), suggerito a Montale dalla traduzione di alcuni sonetti di Shakespeare; mentre in quella linguistica si nota una forte tendenza al monolinguismo, a una lingua eletta e iperletteraria (non senza, tuttavia, qualche significativa increspatura, come mostreremo più avanti), con calchi petrarcheschi e foscoliani (ad esempio: « Il canto delle strigi... l'errore che recinge / le tempie e il vago orror dei cedri smossi... l'ala onde tu vai, / trasmigratrice Artemide ed illesa... nell'eliso / folto d'anime e voci in cui tu vivi » ecc.) e termini rari e ' culti ' (solo in *Il tuo volo*: « frutici », « rifavillano », « vivagno »).

In « Finisterre » la letteratura si pone a difesa estrema, e suprema, da una doppia crisi, storica ed esistenziale, che rischia di travolgere il soggetto. Lo sfondo della guerra (la « bufera » della prima poesia, che così dà il titolo all'intera raccolta) è presente in tutti i testi, e a esso si associano il tema della lontananza di Clizia e, mai espresso chiaramente ma alluso tra le righe in un titolo (*Su una lettera non scritta*), quello dell'indecisione, del dubbio se seguirla o no oltre Oceano. La lirica iniziale unisce insieme i due motivi, con un accenno esplicito, alla fine, alla partenza della donna e al « buio » in cui ella ha lasciato il poeta. Lo stile assume su di sé la funzione — « petrarchesca », appunto — del controllo e della sublimazione. La stessa realtà della dittatura e della guerra, pure così presente (a partire dall'epigrafe di Agrippa d'Aubigné, « un uomo che di stragi e di lotte s'intendeva » [24], apposta alla prima poesia: « Les princes n'ont point d'yeux pour voir ces grand's merveilles, / Leurs mains ne servent plus qu'à nous persécuter... »), è esorcizzata dalla mediazione letteraria che la distanzia.

Nella poesia di Montale mai come ora la scena era stata così deserta di oggetti. Vi si accampa solitario, infatti,

[19] Per questa terminologia montaliana, cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* cit., p. 564.
[20] Cfr. E. Sanguineti, *Poesia del Novecento*, Einaudi, Torino 1969, p. 893.
[21] Cfr., *supra*, nota n. 3.
[22] Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* cit., p. 568.
[23] Cfr. E. Montale, *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)* cit., p. 571.
[24] *Ibid.*

un soggetto monologante nel vuoto. Se il genere lirico tende di per sé all'assolutezza della preghiera [25], questi testi sono indubbiamente — come i « Mottetti », infatti assai simili — i più ' lirici ' della carriera poetica montaliana. L'ambiente e il paesaggio sono ridotti a sfondo (anche la guerra è « cosmica e terrestre », fatto storico e metafisico insieme), a pochi tratti allusivi. L'unica attività del soggetto riguarda la propria interiorità. Domina l'immobilità: l'io è colto solo nel momento dell'attesa o della interrogazione: davanti a uno specchio, su una lettera non scritta, a una finestra, su un motto oraziano (« Ut pictura poesis »), su vaghe impressioni percepite durante il sonno. Come nelle *Occasioni*, i rarissimi gesti, i suoni, le luci che possono rompere il buio, gli emblemi della salvezza, appartengono unicamente alla visitatrice-annunciatrice. E di lei, infatti, l'autore scrive: « Ho proiettato la Selvaggia o la Mondetta o la Delia (la chiami come vuole) dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria » [26].

Nonostante queste parole, il rapporto del poeta con Clizia è però più complesso e contraddittorio di quanto egli voglia farci credere, impegnato com'è, nei suoi autocommenti posteriori, all'idealizzazione della sua Beatrice e alla rimozione dei dati reali da cui pur nasce la sua poesia. Rispetto alle *Occasioni*, ove il ruolo salvifico della donna-angelo era fuori discussione (una parziale eccezione può essere, forse, *Il ritorno*, che peraltro appartiene già al periodo di « Finisterre »), la prima sezione della *Bufera* presenta una situazione in parte nuova. Anche qui, certamente, Clizia, come accadeva in *Elegia di Pico Farnese*, può fare « salvo [...] il giorno » (in *Il ventaglio*) ed è salutata come messaggera di una possibile alba redentrice

[25] Sui caratteri del genere lirico, cfr. C. Muscetta, *Saba, poeta della « grazia »*, in AA.VV., *Poesia italiana del '900*, a cura di M. Mancini, M. Marchi, D. Molinari, Angeli, Milano 1984, p. 142.
[26] Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* cit., p. 568.

(« annunziatrice dell'alba », in *Giorno e notte*), secondo una linea ben presto ripresa in *Iride* e in *La primavera hitleriana*. Però in alcune poesie subisce un processo di « demonizzazione » o « metamorfosi tenebrose » [27]. Anche se Montale nega, per uno dei testi ove questa trasformazione negativa è più evidente (*Serenata indiana*), l'identificazione con Clizia [28] (contraddicendosi, peraltro, rispetto alle *Note* da lui stesso poste a *Finisterre* prima e a *La bufera e altro* poi, dove s'informa che la figura femminile di questo ciclo poetico è Clizia), resta nondimeno accertato non solo che in altri componimenti, ed esemplarmente in *Su una lettera non scritta*, ove l'interlocutrice è sicuramente Clizia, « di fronte alla pienezza dello spettacolo naturale, il suo [di Clizia] primato, anche solo per un attimo, vacilla » [29], ma anche che ella viene connotata in senso ambiguamente negativo. In particolare, appunto in *Su una lettera non scritta*, torna a manifestarsi il conflitto di cui si parla all'inizio del terzo movimento di *Notizie dall'Amiata*: la « rixa cristiana dell'anima e del corpo » [30], e cioè la contraddizione fra l'imperativo morale astrattamente rappresentato dalla Beatrice e i « desiderî » (il termine compare, in questa stessa accezione, e in un contesto simile, come vedremo fra un attimo, in *Gli orecchini*), fra dover essere e una realtà quotidiana che può talora offrire anche spettacoli gioiosi di vitalità naturale (come quello dei delfini che giocano coi figli all'inizio di questa lirica). Stando alla cronaca biografica, potremmo anche dire: fra l'esigenza etica della « decisione » (in questo caso, seguire Clizia oltre Oceano) e una resa all'inerzia o, appunto, all'indecisione (« Sparir non so né riaffacciarmi »: è quasi una

[27] Cfr. G. Cambon, *Montale sull'ultima spiaggia. Pagine di diario*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982* cit., p. 346.
[28] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 46.
[29] Ivi, p. 122.
[30] È questa la spiegazione che Montale dà del primo verso del terzo momento di *Notizie dall'Amiata* (cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 38).

ripresa di un verso giovanile, « Volere non so più né disvolere », nell'« accordo » *Violini*), la quale comporta non solo l'accettazione della mediocrità ma anche la possibilità di qualche gratificante contropartita (la vita di ogni giorno permettendo una maggiore adesione alla concretezza e alla vitalità: di nuovo ritorna in mente la tematica degli *Accordi*). Così la lettera resta « non scritta », la decisione viene rimandata e la realtà trionfa, coi suoi rari momenti positivi e con la sua soverchiante negatività (qui accresciuta dalla guerra). Scacco individuale e catastrofe storica si uniscono a caratterizzare una tragedia da cui Clizia resta irrimediabilmente lontana:

> Per un formicolío d'albe, per pochi
> fili su cui s'impigli
> il fiocco della vita e s'incollani
> in ore e in anni, oggi i delfini a coppie
> capriolano coi figli? Oh ch'io non oda
> nulla di te, ch'io fugga dal bagliore
> dei tuoi cigli. Ben altro è sulla terra.
>
> Sparir non so né riaffacciarmi; tarda
> la fucina vermiglia
> della notte, la sera si fa lunga,
> la preghiera è supplizio e non ancora
> tra le rocce che sorgono t'è giunta
> la bottiglia dal mare. L'onda, vuota,
> si rompe sulla punta, a Finisterre.

Qui, a differenza di quanto si dirà in *L'orto*, la terribilità stessa della guerra rischia di rimanere estranea alla luce metafisica dell'angelo, sì da richiederne non la presenza, bensì l'assenza, come accade anche in *Il tuo volo*: « Oh non turbar l'immondo / vivagno, lascia intorno / le cataste brucianti, il fumo forte / sui superstiti! ». E tuttavia nella sorprendente invocazione della prima strofa — « Oh ch'io non oda / nulla di te, ch'io fugga dal bagliore / dei tuoi cigli. Ben altro è sulla terra. » — appare anche un altro tema: quello dell'inconciliabilità della donna-angelo, e della sua durezza etica, col mondo basso,

ma anche potenzialmente ricco e affascinante, dei « desiderî ». E infatti in *Gli orecchini*, ove riaffiora il motivo della « rissa cristiana », torna a comparire con esso l'istanza della fuga da Clizia: « fuggo / l'iddia che non s'incarna, i desiderî / porto finché al tuo lampo non si struggono ».

La figura di Clizia si presenta dunque a Montale in modo duplice e certamente contraddittorio: come divinità che s'incarna, annunziatrice di salvezza, e dunque come Cristofora (tale sarà soprattutto in *Iride* e in *La primavera hitleriana*); o come « iddia che non s'incarna », come astratto dover essere inconciliabile coi « desiderî » e con la vita terrena. Nel secondo caso, prevale un moto di paura verso un misticismo che presto apparirà « cieco » (l'aggettivo è in *L'orto* e in *La primavera hitleriana*) e così gelido da poter essere apparentato alla morte; cosicché di fatto hanno la meglio i « desiderî » almeno sinché non si « struggono » all'evidenza luminosa di una saltuaria epifania. E in tale verbo è errato andare a cercare significati positivi o negativi validi una volta per tutte [31]; con esso il poeta intende piuttosto connotare un dato di fatto oggettivo, constatare una contraddizione reale della sua vita.

D'altra parte, il tema della morte di Clizia è troppo insistito per non destare qualche sospetto. Certo, può essere anche valida l'ipotesi avanzata da Marchese: « Perché Clizia possa essere apportatrice di salvezza e di speranza deve incontrarsi con la morte: di lì inizia la sua missione » [32]. Ma essa non spiega l'associazione frequente fra questa morte, che assumerebbe una funzione salvifica, e le conseguenze di orrore e di pauroso sbigottimento che ne derivano per il soggetto. Sempre in *Gli orecchini*, a esempio, il ritorno del fantasma femminile, trasformato

[31] Per la discussione su questo punto cfr. D'A. S. Avalle, *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino 1970, p. 51; U. Carpi, *op. cit.*, p. 99; e A. Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Sei, Torino 1977, p. 135.

[32] Cfr. A. Marchese, *op. cit.*, p. 173.

in una sorta di divinità funeraria dall'atto — quasi macabra incoronazione — con cui le mani dei defunti fissano i coralli ai suoi orecchi, assume aspetti innegabilmente minacciosi anche per l'indubbio « isomorfismo tra meduse e figura femminile »[33] e il parallelismo fra questi vischiosi animali acquatici e il polipo di *Serenata indiana*: « Il polipo che insinua / tentacoli d'inchiostro tra gli scogli / può servirsi di te ».

A veder bene, la possibile morte di Clizia è vista in connessione con la sua capacità di raggiungere una dimensione ultramondana e ultraumana, con l'abbandono da parte sua della terra, dei « desiderî », o del « giglio rosso » che li rappresenta. Quest'ultimo (nella poesia intitolata appunto *Il giglio rosso*) è il simbolo di Firenze e, specificamente, di una serie di situazioni ben concrete (addirittura realistiche) e insieme riccamente vitali che hanno avuto a teatro la città toscana quando Clizia vi giunse:

> Il giglio rosso, se un dì
> mise radici nel tuo cuor di vent'anni
> (brillava la pescaia tra gli stacci
> dei renaioli, a tuffo s'inforravano
> lucide talpe nelle canne, torri,
> gonfaloni vincevano la pioggia,
> e il trapianto felice al nuovo sole,
> te inconscia si compì).

Ma il giglio è stato da Clizia « sacrificato » a favore di un'altra pianta, il vischio, fredda e invernale, ben diverso simbolo di « un gelo incorruttibile » ed emblema di una libertà morale rappresentata dalla bandiera americana (la sciarpa è infatti la stessa di *Verso Capua*):

> il giglio rosso già sacrificato
> sulle lontane crode

[33] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 128. E v. anche D'A. S. Avalle, *op. cit.*, p. 64.

> ai vischi che la sciarpa ti tempestano
> d'un gelo incorruttibile e le mani, —
> fiore di fosso che ti s'aprirà
> sugli argini solenni ove il brusìo
> del tempo più non affatica...: a scuotere
> l'arpa celeste, a far la morte amica.

L'associazione Clizia-gelo, che tornerà frequentemente nelle « Silvae », appare qui per la prima volta: è il gelo della inflessibile (« incorruttibile ») legge morale e religiosa che ha spinto Clizia a seguire il suo Dio e a lasciare l'Italia per la sua patria lontana. E tuttavia, al momento della morte, sarà di nuovo il giglio, questo umile e terreno « fiore di fosso », a farle la « morte amica », quasi prendendosi così la sua rivincita. Pare proprio che il Dio del poeta non sia lo stesso di Clizia (come confermerà, più avanti, il dubbio iniziale di *L'orto*). D'altra parte, fra poco, in *Ballata scritta in una clinica*, dedicata alla moglie ammalata, Mosca, il poeta identifica il loro Dio (« il nostro », dice, con riferimento esplicito al comune legame) con quello che « colora / di fuoco i gigli del fosso ». Ed è, questo, come sapremo da *Satura* e da *Farfalla di Dinard*, un Dio della quotidianità e della precarietà.

Già in « Finisterre », insomma, siamo in presenza di una contraddizione: il rapporto con Clizia comincia a profilarsi nella sua ambiguità, che alterna attrazione e repulsione. Il suo « gelo » può coincidere con una morte, che non tocca solo il personaggio femminile (come è in *Giorno e notte*, ove la « perigliosa / annunziatrice dell'alba » cade con le ali schiantate), ma anche il soggetto. A quest'ultimo si accenna infatti negli interrogativi finali di *Il tuo volo* (« come potrà la mano delle sete / e delle gemme ritrovar tra i morti / il suo fedele? ») e di *Il ventaglio* (« Muore chi ti riconosce? »). Siamo già sulla strada che porterà a *L'ombra della magnolia*: muore chi intende seguire Clizia fuggita in un invernale oltrecielo. Certo, in *Il ventaglio*, il significato letterale dell'interrogativo è quello che l'autore si affretta a comunicare a Guarnieri (« Chi ti

ha conosciuto non può realmente morire; ossia nemmeno la morte ha senso per chi ti ha conosciuto »[34]); ma non può nascondere che per un attimo l'associazione inconscia Clizia-morte ha turbato il soggetto, facendolo temere per la propria sorte.

D'altra parte, è questo un momento in cui comincia a farsi insistente proprio la difesa della vita nella sua concretezza. La morte della madre, avvenuta nel 1942, non fa indulgere il poeta a ipotesi trascendenti, ma lo induce piuttosto a ribadire il valore dell'esistenza nella sua irripetibile materialità[35]:

> La strada sgombra
> non è una via, solo due mani, un volto,
> *quelle* mani, *quel* volto, il gesto d'una
> vita che non è un'altra ma se stessa,
> solo questo ti pone nell'eliso
> folto d'anime e voci in cui tu vivi.

Un altro possibile simbolo di salvezza si affianca, non senza possibilità di contraddizione, al « gelo incorruttibile » di Clizia: quello dell'« arca », che allude a un modo diverso di salvaguardare un valore rintracciato ora nella realtà terrena di un mondo familiare, coi suoi cani, le sue vecchie serve, i suoi interni domestici (la cucina, il ramaiolo). *A mia madre* e *L'arca* segnano un momento di svolta, cronologicamente coincidente con la morte della madre e con la rielaborazione dei lutti familiari che sembra conseguirne. L'arca è quella, biblica, dell'Alleanza fra l'uomo e la divinità, contro il rischio di una loro dissociazione (che fra poco sarà evidente in *L'ombra della magnolia*: da un lato l'oltrecielo di Clizia, dall'altro il secco greto ove agonizza il cefalo saltato all'asciutto); e porta in salvo (ripetendo un motivo già apparso in *A Liuba che parte*) il mondo basso e sotterraneo dell'animalità e dei

[34] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 46.
[35] Cfr. L. Blasucci, *Esercizio esegetico su una lirica di « Finisterre »*, in « Linguistica e letteratura », III, 1978, 2.

defunti, dei « desiderî » e dell'infanzia. Da questo momento i morti diventano i lari tutelari di una dimensione dell'esistenza che non può essere rappresentata da Clizia.

Contemporaneamente (siamo già alla fine del 1942, quando vengono scritti gli ultimi componimenti di « Finisterre ») la rigidità monolinguistica tende ad allentarsi. Situazioni e ambienti più concreti, e più precisamente e realisticamente presentati, entrano a far parte della poesia: l'infanzia con le sue fionde (strumenti di caccia e di tiro al bersaglio contro il salce biondo), i cani, la cucina, il ramaiolo, le vecchie serve riemergono dal tempo degli *Ossi*, portando con sé una traccia dell'impressionismo di allora. Ritorna, in un caso, anche il dialetto ligure: « riano » per « fosso » in *Personae separatae*. La realtà dei fossi o « botri » o « riani », e dei gigli che crescono sui loro bordi, sta a poco a poco affermandosi nella fantasia del poeta. La *fossa* della tomba materna non è lontana da questi *fossi* in cui ben presto guizzerà l'immagine terragna dell'anguilla.

4. A « Finisterre » seguono due brevi sezioni: « Dopo » (che accoglie quattro poesie scritte fra il 1943 e il 1945: oltre a due « madrigali fiorentini », *Da una torre* e *Ballata scritta in una clinica*) e « Intermezzo » (che ospita *Due nel crepuscolo*, scritta a Monterosso nel 1926 ma ritoccata e conclusa nel 1943, e due prose liriche, anch'esse del 1943). I titoli delle due sezioni sono espliciti nel suggerire una situazione di crisi e di passaggio. Il primo, in particolare, fornisce un'indicazione cronologica precisa; e anche questa puntualità di riferimento temporale — tanto più insolita in quanto scevra, qui, di significati simbolici o allegorici — andrà messa sul conto della nascente nuova poetica montaliana.

L'« esperienza petrarchesca » è definitivamente chiusa. E infatti la rottura con « Finisterre » è netta sul piano tematico (Clizia e i suoi bagliori sono qui del tutto assenti) come su quello metrico e linguistico: le due poesie più impegnative e significative, *Da una torre* e *Ballata*

scritta in una clinica, ripudiano il calibrato endecasillabo e la perfetta concentrazione della precedente sezione optando per un ritmo più mosso (prevale, qui, il novenario) e per un linguaggio più prosastico e realistico. Della zona terminale di « Finisterre » si riprende, semmai, il motivo dei morti, della vitalità che ancora si sprigiona, nel ricordo, dal mondo perduto dell'infanzia, del « giglio rosso », simbolo di sacrificio e di rinuncia ma anche di fedeltà alla terra e ai suoi « fossi ». La rielaborazione del lutto materno si allarga, estendendosi alla sorella (che pure era morta nel 1938, sei anni prima, dunque, rispetto al secondo dei « madrigali fiorentini », a lei dedicato, scritto nel 1944) e poi a un « intero paese di scheletri » intravisto attraverso le bifore della casa di Monterosso: ai « morti più o meno cari e familiari », precisa l'autore in un autocommento alla poesia da cui sono tolte queste citazioni, *Da una torre* [36]. Di nuovo di questo universo fanno parte, in posizione privilegiata, gli animali: il merlo della prima strofa di questo componimento e soprattutto il cane Piquillo (uno di quelli, « fidati », dell'*Arca*):

> Ho visto il festoso e orecchiuto
> Piquillo scattar dalla tomba
> e a stratti, da un'umida tromba
> di scale, raggiungere il tetto.

Qui il valore, la vitalità animale, per affermarsi segue un percorso inverso rispetto a quello delle epifanie della donna-angelo: non dall'alto al basso ma viceversa, dalla tomba al tetto; e la tomba sembra essere la sua sede deputata.

Emblema del valore è, ancora, il giglio, non bianco come quello della tradizione cristiana, ma « di fuoco »: è il giglio di Ariete, simbolo di « coraggio » e di « salvezza », invocato, in *Ballata scritta in una clinica*, contro « l'iddio taurino », che « rappresenta la forza bruta, la

[36] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 47.

guerra » [37] e quindi la ferocia del nazismo [38]. È il giglio che unisce, nella stessa religione, il soggetto e Mosca, ammalata. La scelta di *Il giglio rosso* (che conteneva, come abbiamo osservato nel paragrafo precedente, un'implicita contrapposizione fra il giglio e il vischio) è confermata e rafforzata: anche la rinuncia (qui vi è adombrata, assai probabilmente, quella a Clizia) ha la sua dignità, benché tale rassicurazione etica abbia bisogno, al solito, di un avallo muliebre (in questo caso, quello di Mosca).

La religione quotidiana del giglio, ben diversa da quella assoluta e metafisica di cui è portatrice Clizia, è custodita dal bulldog di legno che Mosca tiene sul comodino: da un altro cane, dunque, dopo quelli di *L'arca* e di *Da una torre*. Il suo « ululato » finale, infatti, non è solo una strozzata protesta contro l'orrore soverchiante della guerra, così come l'« enorme / presenza dei morti » non è solo un particolare realistico riferito alla battaglia di Firenze dell'agosto 1944 [39]: è anch'esso un « latrato / di fedeltà » (si ricordi *L'arca*), mentre quella « presenza » allude anche ai familiari defunti. È la fedeltà a un comportamento indubbiamente meno eroico rispetto a quello suggerito da Clizia, ma non privo di una sua forte eticità, essendo nutrito di fraterna solidarietà e di capacità di adesione a un mondo di cose concrete, ricco di una sua segreta vitalità, riscoperta proprio « nel solco dell'emergenza ». E infatti in un articolo del 1946, *Il mondo della noia*, ove ritroviamo questa parola-chiave, « emergenza », e chiare allusioni a momenti drammatici come quello descritto in *Ballata scritta in una clinica* [40], leggiamo: « Si presentano

[37] *Ibid.*

[38] Per questa interpretazione cfr. O. Macrì, *Realtà del simbolo*, Vallecchi, Firenze 1968, p. 102 e D'A. S. Avalle, *op. cit.*, p. 56. Ma si veda anche, per la discussione di questa interpretazione, M. Guglielminetti, *La « Ballata scritta in una clinica »*, in AA.VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Bozzi, Genova 1977, p. 206.

[39] Su questo punto cfr. M. Guglielminetti, *art. cit.*

[40] Cfr. N. Sapegno, *« Nel solco dell'emergenza »*, in AA.VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta* cit.

nella vita di chi ha vissuto abbastanza a lungo situazioni gravi, casi veramente di emergenza, nei quali tutto sembra rovinare e la vita pare legata a un filo molto sottile »: momenti in cui l'uomo è « posto di fronte al nulla o all'eterno » e allora si aggrappa alla vita come unica alternativa possibile, « infinitamente cara quanto più è prossima a sfuggire », « la vita di quaggiù, la vita stessa che abbiamo visto, conosciuto e toccato con le mani fin dai primi anni dell'infanzia »[41].

Questa rivalutazione della « vita di quaggiù » in presenza della morte (l'« *altra* Emergenza », « la porta stretta » della *Ballata*), e a partire, si noti, dal recupero dell'infanzia, determina una svolta in direzione prosastica e realistica: nella poesia entra il linguaggio della cronaca con la trascrizione delle scritte murali (« MORTE / A BAFFO BUCO ») nel primo dei due madrigali fiorentini e con l'adozione del gergo militare (l'« emergenza »)[42], così come vi penetra quello della conversazione quotidiana mimata nell'*incipit* del primo madrigale o riecheggiante, mediante l'inserimento di espressioni in inglese, il parlato degli angloamericani entrati a Firenze (è il caso di ' *Trinity Bridge* ', nel secondo madrigale). Il mutamento di linguaggio è evidente anche nel modo realisticamente preciso con cui, nella *Ballata*, è descritto l'arredo dell'ospedale, con tutti gli oggetti dell'ammalata: un comodino, gli occhiali di tartaruga, le fiale di morfina, la sveglia col fosforo sulle lancette. La stessa sintassi si fa talora così semplice e lineare da rasentare la prosa: « Hai messo sul comodino / il bulldog di legno, la sveglia / col fosforo sulle lancette / che spande un tenue lucore / sul tuo dormiveglia ». È vero, come ha osservato Sapegno[43], che la struttura rigida della « ballata », col « rigore delle forme » che implica, tende a controllare tale afflusso di minuta realtà quotidiana; ma è vero altresì che questo componimento prepara e anticipa temi e soluzioni linguistiche di

[41] E. Montale, *Il mondo della noia* cit., p. 82.
[42] Cfr., ancora, M. Guglielminetti, *art. cit.*
[43] Cfr. N. Sapegno, *art. cit.*

tipo prosastico che ritroveremo negli « Xenia » (in *Satura*) e in *Farfalla di Dinard*.

La riscoperta della « vita di quaggiù » e la rielaborazione dei lutti familiari confluiscono in una sorta di profondo investimento affettivo e ideologico sul mondo ligure dell'infanzia. Non è un caso che proprio in questo periodo Montale torni a lavorare su una poesia del 1926 scritta per Arletta, *Due nel crespuscolo*[44], d'ambientazione ligure, componga tre prose liriche ancora ispirate alla terra natale (due sono comprese nella *Bufera*)[45] e un racconto, anch'esso del 1943, *Ricordo di una spiaggia* (ripubblicato, due anni dopo, col titolo *Una spiaggia in Liguria*). Si avverte ora un'inclinazione alla prosa, che può spiegare il ricorso alla prosa lirica ma che è evidente soprattutto nel racconto, non privo di analogie con le soluzioni tematiche ed espressive del nascente neorealismo. Spinta prosastica e ritorno alla terra dell'infanzia sembrano coincidere.

Già abbiamo osservato che non si tratta solo di un movimento esistenziale o psicologico; siamo in presenza anche di precise scelte ideologiche. Alla società del presente viene contrapposta quella del passato, distrutta dall'avvento della civiltà industriale. Una frattura è avvenuta, una « partita » si è « interrotta »: tutto — si ripete in tutt'e tre le prose liriche — tutto è cambiato: sul rettangolo del tennis vicino alla casa di Monterosso ora cresce la gramigna, l'asticella della meridiana è « ferma per sempre sulla stessa ora », il mare familiare, prima « gonfio ma non grosso, che non si vedeva quasi e non cambiava mai il respiro, incurante delle lunazioni », ora si profila « diverso, pieno di transatlantici ». Si è rotto quel « circolo vitale » di oggetti, di case e di persone di cui si parla in

[44] Sull'elaborazione di questa lirica, cfr. R. Bettarini, *Appunti sul taccuino del 1926 di Eugenio Montale*, in « Studi di filologia italiana », XXXVI, 1978, pp. 457-512.
[45] Oltre a *Dov'era il tennis* e *Visita a Fadin*, ora comprese nella *Bufera*, Montale aveva scritto, e pubblicato insieme alle altre due su « Lettere d'oggi », *Il lieve tintinnio del collarino...*, ora in E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, pp. 973-75.

Dov'era il tennis... e che in *Visita a Fadin* è rappresentato da questo stesso personaggio, « vissuto in modo umano » nel medesimo scenario ligure; ed è subentrato, « freddo », un sentore di fine, di cui ad accorgersi, fra i primi e i pochi capaci di farlo, fu proprio il padre: il quale dunque compare ora per la prima volta nell'opera di Montale (era morto nel 1931, senza lasciare, allora, traccia nei versi del poeta) come custode di un mondo ben determinato (e come tale verrà presentato in *Voce giunta con le folaghe*, nelle « Silvae »). Egli rappresenta « l'ultima storia che conta », quella vissuta anche da personaggi come Fadin o come Erasmo che, nella prosa esclusa dalla *Bufera*, abita in una « casa piena di grandi ombre », in cui « la vita era alta, incorrotta, senza compromessi ». Siamo appena agli inizi di quella polemica contro la società massificata e meccanizzata che caratterizzerà alcuni componimenti delle « Silvae » e soprattutto alcuni racconti di *Farfalla di Dinard*. Se essa ora è mantenuta in secondo piano dalle speranze (o dalle illusioni) suscitate dalla fine del fascismo e della guerra, ben presto passerà a caratterizzare l'intero orizzonte ideologico della ricerca montaliana.

5. « 'Flashes' e dediche » riunisce quindici poesie scritte quasi tutte fra il 1948 e il 1952 (una, la prima, era in parte già composta nel 1943; due, *Sul Llobregat* e *Incantesimo* risalgono forse al 1954). Da un punto di vista cronologico la sezione fa registrare un salto di tre anni rispetto all'ultima poesia di « Dopo » e di cinque rispetto a « Intermezzo »; ma essa è collocata prima delle « Silvae » in modo da occupare una posizione analoga a quella di « Ossi di seppia » e dei « Mottetti » nei primi due libri. Si tratta infatti, come avvisa il titolo, di componimenti brevi, in cui la rapidità e la concentrazione, addirittura istantanea, rimandano appunto a queste due sezioni, anche se, ora, s'avverte un'intonazione madrigalesca che là mancava ed è assente, ovviamente, l'ardua chiusura dei « Mottetti », a tutto vantaggio di un'apertura sostanzialmente nuova al mondo vario e informe degli oggetti, che

fa pensare piuttosto agli « Ossi » brevi. Compaiono interni borghesi gremiti di cicche, di bottiglie e di bucce, cucine e bagni, con lavandini e ricci di donna che vi si sfanno (*La trota nera*, *Di un Natale metropolitano*), cronache di giornali (*Dal treno*), un motore d'automobile guasto (*Siria*), un acceleratore premuto troppo presto (*Sul Llobregat*), i gradini di una scala mobile (ancora in *Di un Natale metropolitano*), poesie 'a catalogo', con veri e propri repertori di particolari (donde quella impressione di « gremito » che Contini nota nel primo libro di Montale[46] ma che vale anche per alcune poesie di questa sezione della *Bufera*: si veda, oltre a *Di un Natale metropolitano*, *Argyll Tour*).

Per altri aspetti, « 'Flashes' e dediche » è invece accostabile alla prima sezione delle *Occasioni*. Abbiamo anche qui, infatti, un taccuino di viaggio, spesso contrassegnato da precisi nomi geografici dati nel titolo o nel sottotitolo: *Verso Siena* (che, come la successiva *Verso Finistère*, riprende, già nel titolo, *Verso Vienna* e *Verso Capua*, nelle *Occasioni*), *Sulla Greve*, *La trota nera (Reading)*, *Di un Natale metropolitano (Londra)*, *Lasciando un 'Dove' (Cattedrale di Ely)*, *Argyll Tour (Glasgow)*, *Vento sulla Mezzaluna (Edimburgo)*, *Sulla colonna più alta (Moschea di Damasco)*, *Sul Llobregat*, *Dal treno* (e nel testo compare l'indicazione geografica di « Sesto Calende »), *Siria*, oltre alla già citata *Verso Finistère*, mentre in *Luce d'inverno* sono espliciti i riferimenti a viaggi aerei a Palmira e ad Atene. Anche qui, inoltre, prevalgono paesaggi fluviali: l'Ambretta di *Verso Siena*, la Greve, il fiume che attraversa Reading, il Llobregat, i « sette greti » dei sette fiumi di Damasco, i canali di Glasgow. Soltanto gli ultimi due testi, *Per un « Omaggio a Rimbaud »* e *Incantesimo* si sottraggono a questa tematica, per dir così turistica, o forse meglio giornalistica, dato che si tratta di viaggi compiuti per scrivere *reportage* poi compresi nel volume *Fuori di casa* (nel quale possiamo incontrare, in non pochi arti-

[46] Cfr. G. Contini, *Una lunga fedeltà*, Einaudi, Torino 1974, p. 11.

coli, la stessa materia delle poesie: il pezzo intitolato *Viaggiatore solitario* va confrontato, ad esempio, con *Argyll Tour, Baffo e C.* con *La trota nera* e *Di un Natale metropolitano*, *Sulla strada di Damasco* con *Sulla colonna più alta* e *Siria*).

Probabilmente lo stesso carattere quotidiano e professionale di queste visite a città e paesi stranieri finisce per incidere — ovviamente, in forza anche delle novità di poetica già registrate — sulla qualità stessa dei testi, segnandone la differenza rispetto a quelli delle *Occasioni*. Manca qui del tutto il gusto prezioso del cromatismo *fauve*, il tentativo ambizioso di attualizzare il motto oraziano « Ut pictura poesis ». Lo stesso paesaggio naturale è visto attraverso i moderni mezzi di trasporto, che ne vengono così a far parte: aeroplani (di cui si precisa in un caso anche il nome inglese, ' Dove '), automobili, il treno, le scale mobili. Beninteso, questi inserti prosastici e realistici tendono a essere riassorbiti all'interno di una tessitura metrica e linguistica ancora assai eletta: l'evidente abbassamento non ha annullato l'aspirazione al sublime, presente anche nei frequentissimi riferimenti religiosi (la parola « Dio » è in ben cinque poesie, e in una sesta compare « Cristo giustiziere »). D'altra parte il personaggio di Clizia è indubbiamente tuttora presente, almeno in *Argyll Tour*, *Vento sulla Mezzaluna* e *Sulla colonna più alta*, tutte poesie del 1948. Anzi, in quest'ultimo componimento la donna-angelo compare con tutti i suoi emblemi (il lampo, il vischio) e, di nuovo, come portatrice di una suprema legge morale e religiosa, non senza echi del mottetto *Ti libero la fronte dai ghiaccioli* (nell'accenno alle « ali ingrommate, stronche dai / geli dell'Antilibano ») e di *Voce giunta con le folaghe*, che è dell'anno prima ma che nel libro è posta successivamente, nella sezione « Silvae » (Clizia è rappresentata in entrambi i testi in una posizione elevata e un po' statuaria: là su un'« erma », qui sul vertice del minareto).

Riguardo all'identità biografica dei personaggi femminili della sezione andranno dunque accettate le indicazioni, assai dettagliate, fornite dall'autore a Guarnieri (« Nel

Flashes e dediche le due donne [Clizia e Volpe] si alternano ed appare persino un'impiegata dell'agenzia di viaggio Pier Bussetti »)[47] piuttosto che quelle offerte nelle *Note* a *La bufera e altro*, ove la protagonista della sezione sarebbe unica e identificabile in quella stessa di « Madrigali privati », cioè in Volpe. D'altra parte l'incontro con Maria Luisa Spaziani risale al gennaio 1949[48], quando già erano stati scritti diversi testi di « 'Flashes' e dediche ».

Anche se la relazione con Volpe contribuì all'evoluzione in senso immanentistico della ricerca montaliana, il processo era già in corso e aveva avuto una tappa estremamente significativa in *L'anguilla*, che è del 1948. Dopo questa data, la tematica stilnovistica perde vigore, mentre si va indebolendo rapidamente anche l'ipotesi di una donna-angelo cristofora, intermediaria fra l'uomo e la divinità. Questa evoluzione si può cogliere anche in « 'Flashes' e dediche », ove pure compare l'ultima poesia giocata sulla identificazione Cristo-donna angelicata: è *Sulla colonna più alta*, datata dicembre 1948. Ma già in *Incantesimo*, che è successiva, l'amore del poeta è « profano » e la donna deve ancora « scoprire quel velo che t'ha un giorno / fidanzata al tuo Dio ». D'altronde, più che a *Iride*, *Incantesimo* va collegata a *Se t'hanno assomigliato...* nei « Madrigali privati », sia perché il ciliego su cui « vibra » la cicala è lo stesso albero che « vibra » in questa poesia, sia perché il legame della donna con la divinità è ormai una consapevole e arbitraria attribuzione del poeta, segno del suo privilegio e della sua dannazione, non più il tramite oggettivo di una verità interpersonale capace di salvezza « per tutti », come era invece nei testi più antichi delle « Silvae ». Il confronto stesso fra Clizia e Volpe (a cui è dedicata la poesia) vi si sviluppa sotto il segno di Diotima, « colei che tanto ti rassomigliava! » (e « Diotima è Clizia », informa l'autore[49]), per evidente influenza di un testo di Hölderlin (*Diotima*, appunto), poeta molto

[47] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 48.
[48] Cfr. M. L. Spaziani, *art. cit.*
[49] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, p. 51.

amato da Montale (perché da lui considerato, alla stregua stessa di Valéry e di T. S. Eliot, fra i pochi maestri della poesia moderna capaci di unire ricerca musicale e rigore di pensiero, valori ritmico-formali e discorso filosofico). Ebbene, nell'interpretazione di Montale, Hölderlin « credeva all'esistenza di divinità terrestri, viventi in incognito fra noi »; ma tale loro presenza non corrisponde a una verità religiosa, ma è solo una « possibilità » soggettiva riguardante unicamente i poeti [50]. In *Incantesimo*, insomma, come in *Se t'hanno assomigliato...* di « Madrigali privati », la teoria cristiana dell'incarnazione è già superata.

Il 1948 è un anno decisivo in tale passaggio. Per restare a « 'Flashes' e dediche », è questo l'anno di due testi molto diversi fra loro e addirittura comunicanti messaggi di segno opposto: *Sulla colonna più alta*, che esalta per l'ultima volta la donna Cristofora, e *Lasciando un 'Dove'*, ove l'idea del passaggio è già nel titolo: « Dove » è sì il nome inglese dell'aereo (la « colomba » del primo verso), ma, in italiano, è un avverbio di luogo, sicché il titolo lascia intravedere anche il transito da una posizione a un'altra, come d'altronde conferma poi il testo. Infatti la differenza rispetto al passato (il luogo abbandonato) è sottolineata da un avverbio di tempo, « or », che implica un'opposizione rispetto a un « prima » sottinteso, in cui il fuoco era quello, solare, di Clizia (o di Diotima, che, nella poesia di Hölderlin sopra ricordata, « sucht die Sonne »):

> ho amato il sole,
> il colore del miele, or chiedo il bruno,
> chiedo il fuoco che cova, questa tomba
> che non vola, il tuo sguardo che la sfida.

Il « tu » qui sembra quello stesso della donna-anguilla, ormai legato al « quaggiù » della sepoltura e della morte:

[50] Cfr. E. Montale, *Lettera da Albenga*, in *Auto da fé* cit., p. 350.

il suo sguardo, associato al fuoco che cova sotterraneo (il « bronco seppellito » di *L'anguilla*) e al sottoterra dei defunti, sfida la morte, in quanto promette un'eternità o, almeno, una durata che, come quella dell'anguilla, sta nella fedeltà al basso e al fuoco della passione, terrestre come la tomba « che non vola » (a volare era, invece, la donna-angelo). È un rovesciamento di prospettive: la salvezza non scende più dall'alto al basso, dal cielo dell'angelo alla scacchiera dei poveri pedoni, ma risale dal basso all'alto; e va cercata nella terrestrità dei sentimenti e delle passioni e nel rapporto col mondo ctonio dei morti. Il legame con *L'anguilla* è dunque strettissimo, sia nella tematica, sia nel corredo delle immagini e dei simboli.

Che la ricerca montaliana proceda in questa direzione è confermato anche da altri due testi di « 'Flashes' e dediche », pure assai divergenti fra loro per soluzioni metrico-linguistiche: *Luce d'inverno* e *Di un Natale metropolitano*.

Luce d'inverno presenta una struttura più chiusa e lavorata: rispetta una regola rigorosamente triadica, con tre strofe, la triplice anafora che le apre con l'avverbio temporale « quando », l'iterazione per tre volte del movimento di discesa (« Quando scesi dal cielo di Palmira [...] quando scesi dal cielo dell'Acropoli [...] quando lasciai le cime delle aurore [...] ») e di quello dello scacco (« un'unghiata alla gola [...] la sega di quei denti / sul cuore rattrappito [...] tu stavi male »), le tre rime finali di ogni strofa (*rapito*: *rattrappito*: *incenerito*), il triplice confronto finale (« confrontai la pomice / e il diaspro, la sabbia e il sole, il fango / e l'argilla divina ») in cui peraltro si pongono in parallelo gli elementi di una coppia, esattamente come binaria è la struttura di ogni strofa, suddivisa nei due moti della discesa e della frustrazione [51]. Eppure anche qui la « scintilla » che ince-

[51] Cfr. S. Agosti, *Tombeau*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)*, Librex, Milano 1983, pp. 309-20.

nerisce rinnova (in una circolarità di vita-morte che sembra ripetere quella finale di *L'anguilla*: d'altronde le immagini appartengono allo stesso campo semantico: « scintilla », « fango », la coppia « nuovo/incenerito »), lo sprofondamento è condizione per una rinascita. La discesa nel basso non è più, come negli *Ossi*, il segno di un abbandono alla deriva o al risucchio dell'indifferenziato, ma un modo di toccar terra e di ritrovare qui la possibilità di una speranza [52].

Con *Di un Natale metropolitano* la stessa tematica di dannazione-salvezza appare accantonata, la donna (un'impiegata di un'agenzia turistica, assai probabilmente quella stessa Miss Collins di cui si parla in *Baffo e C.*, in *Fuori di casa*) è vista in una quotidianità che esclude qualsiasi angelicazione. Sono gli oggetti, ormai, a trionfare con una loro presenza spersonalizzata del tutto analoga a quella della civiltà meccanica che fa slittare in giù il personaggio femminile allontanandolo per sempre dal soggetto. A prevalere è una condizione di inerzia anonima — « non più guerra né pace » —, che può evocare il « delirio d'immobilità » di Arsenio ma che ne differisce in un punto sostanziale: l'assenza di una tensione spasmodica al cambiamento. L'interno prosaicamente domestico, i minuti e squallidi particolari realistici, l'assenza di aggettivazione, il predominio di una scarnita denotatività, la sintassi del tutto prosastica (nonostante il procedimento, assai frequente in Montale, della elencazione ellittica [53]), il linguaggio basso fanno di questa poesia l'antecedente più significativo di *Satura* e dei libri successivi (nei quali incontreremo anzi un testo, *Trascolorando*, che ne riprenderà, illuminandoli efficacemente *a posteriori*, alcuni temi) [54].

[52] Osserva M. Forti (*Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Mursia, Milano 1973, p. 250) che questo « moto in giù [...] risulta analogo e opposto all'antico trascendere lirico ».

[53] Su tale procedimento si veda A. Jacomuzzi, *Sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica*, in *op. cit.*, pp. 3-14.

[54] Su questo punto cfr. L. Greco, *op. cit.*, pp. 144-52.

6. Il titolo latino della quinta sezione, « Silvae », suggerisce varietà di motivi e di metri, occasionalità dell'ispirazione, un certo abbassamento di tono e di linguaggio. Esso nasce per correzione, e anzi per opposizione, rispetto al titolo precedentemente immaginato, « L'angelo e la volpe », che riguardava, comunque, anche i testi poi raccolti nella sezione « Madrigali privati ». Mentre « L'angelo e la volpe » contrapponeva i due personaggi del romanzo stilnovistico (la Beatrice e l'antibeatrice), il nuovo titolo vuole alludere a una maggiore articolazione tematica (e infatti, nelle « Silvae », accanto a quello amoroso, compaiono motivi politici, religiosi, autobiografici): sarà dunque lecito attendersi un progressivo abbandono del manierismo neostilnovistico e petrarchesco e accenti più realistici e quotidiani.

Il carattere composito della sezione appare anche da un'analisi della struttura e dell'apparato metrico dei componimenti che la formano. Accanto a poesie dove la vicenda del soggetto empirico prevale sull'istanza « trascendentale » del messaggio e dove questa minore densità tematica si affida a ritmi leggeri e rapidi (è il caso di *Nella serra* e di *Nel parco*, costituite da quartine di novenari) e a una, ' *Ezekiel saw the Wheel...* ', in cui la storia privata, pur ancora prevalente, lascia intravedere una dimensione più vasta d'ordine religioso e, significativamente, il novenario si alterna già all'endecasillabo, ne compaiono altre ben diverse, giocate sull'endecasillabo (unito soprattutto al settenario) o, in un caso (*La primavera hitleriana*), su versi più lunghi di tipo esametrico e pentametrico, seppure alternati ancora all'endecasillabo, nelle quali privato e pubblico tendono a coincidere e scoperta è la trama ideologica del discorso poetico. Le poesie di questo secondo tipo, più lunghe e complessamente articolate delle altre, sono anche più numerose (otto su undici). Esse possono a loro volta suddividersi in due gruppi, contenente il primo cinque testi (*Iride*, *L'orto*, *Proda di Versilia*, *La primavera hitleriana*, *Voce giunta con le folaghe*), elaborati in strofe ampie e potentemente orchestrate e in periodi scanditi con movenze quasi classiche, secondo un

criterio ipotattico che li organizza saldamente in una serie di proposizioni principali e secondarie e in larghe parentetiche (talora inglobanti, a loro volta, incisi più brevi), e il secondo i tre componimenti finali (*L'ombra della magnolia*, *Il gallo cedrone*, *L'anguilla*), di dimensioni minori, e costruiti, inoltre, secondo un regime paratattico. La peculiarità sul piano formale di questi tre testi non fa che confermare, d'altronde, la loro specificità sul piano tematico: essi sintetizzano, come in un trittico finale, la ricerca delle « Silvae » e ne rappresentano il momento conclusivo.

L'esigenza di dare alla sezione una parabola narrativa ben delineata e conclusa è confermata anche da altri elementi. Il titolo di « Romanzo », che Montale intendeva dare al suo terzo libro, nasce nel 1949, quando appunto l'autore stava chiudendo l'esperienza delle « Silvae » (tutte scritte fra il 1946 e il 1949, eccetto *Iride* che è del 1943-44); coerentemente, i ritocchi che egli apporta alla struttura della sezione dopo questa data ne rafforzano il taglio ' romanzesco '. Rispetto all'indice spedito a Macchia nel 1949, vengono operati due cambiamenti di rilevanza strategica: la parabola narrativa è potenziata nella sua direzione verticale, essendone ora segnati con maggiore decisione gli estremi, e cioè il punto di partenza e quello di arrivo, radicalmente modificati; essa inoltre è arricchita in senso orizzontale attraverso l'inserimento di nuovi testi e di nuovi temi, che trasformano l'originario romanzo stilnovistico in un romanzo ben più vario, mosso, inquieto — e indubbiamente anche più moderno. All'inizio della sezione ha posto *Iride* (che, come già sappiamo, inizialmente era collocata in « Dopo »), alla fine *L'anguilla* (che invece, nell'indice del 1949, era al penultimo posto, seguita da *Il gallo cedrone*): invertendo la loro collocazione (e dunque non rispettando, in questo solo caso, l'ordine cronologico della serie: *L'anguilla* è del 1948, *Il gallo cedrone* del 1949), l'autore ha evidentemente perseguito un disegno ben preciso: quello di dare inizio alla sezione con la donna-Cristofora che si annulla in Dio (Iride, appunto) e di chiuderla con l'immagine, tutta terrestre, del pesce-serpe, rendendo così più evidente il senso dell'arco

narrativo. Subito dopo *Iride*, ha dislocato poi *Nella serra* e *Nel parco* (togliendole da « Intermezzo ») e *L'orto* (che nell'indice del 1949 risulta assente): tre poesie in cui compaiono Arletta e il paesaggio ligure della casa di Monterosso. I motivi di « Intermezzo » (una sezione dedicata alla Liguria, come abbiamo osservato a suo tempo) vengono così trasportati nel cuore delle « Silvae », che dunque non è una sezione interamente dedicata a Clizia, come si pensava sino a poco tempo fa [55].

Anzi, dopo il componimento iniziale consacrato a Iride-Clizia, questo capitolo della *Bufera* appare equamente suddiviso: dapprima cinque testi, da *Nella serra* a ' *Ezekiel saw the Wheel...* ', collocati in serie, senza soluzione di continuità, in cui protagonista è il mondo dell'infanzia e della giovinezza e in cui perciò prevale il motivo di Arletta e dei « perduti », seppure ricollegato, in un caso (*L'orto*), a quello della donna-angelo; poi altri cinque testi, da *La primavera hitleriana* a *L'anguilla* ove protagonista, invece, è Clizia, colta, all'inizio, nel suo momento di affermazione (*La primavera hitleriana*, che riprende, così, *Iride*) e successivamente in quello della fuga (*L'ombra della magnolia*) e della sua faticosa sopravvivenza in forme però sostanzialmente nuove (*Il gallo cedrone*, *L'anguilla*). Nel ' romanzo ' delle « Silvae » è riconoscibile, insomma, anche il ' romanzo ' di Clizia; ma quest'ultimo è inserito in una vicenda più ampia e complessa: quella di un soggetto « empirico » e « trascendentale » che, rielaborando i lutti familiari e i ricordi di infanzia, cerca un'alternativa — insieme esistenziale e ideologica — alle delusioni del dopoguerra, alle nuove minacce che incombono sulla civiltà occidentale e sul destino stesso della poesia. Di nuovo, la ricerca di una « verità puntuale » [56] deve nascere dall'incontro fra « verità » dell'io individuale ed esigenze di

[55] Per la dimostrazione di questo assunto, fondamentale è M. A. Grignani, *Occasioni diacroniche nella poesia di Montale*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)* cit., pp. 321-40.

[56] Cfr., *supra*, nota n. 19.

messaggio universale di un poeta che si rivolge a un preciso orizzonte sociale. Ebbene, questo momento di superiore equilibrio sembra raggiunto soprattutto nel trittico finale della sezione, in cui la vicenda del soggetto appare oggettivata in una serie di correlativi oggettivi desunti dal mondo della natura (la cicala, il cefalo, il gallo cedrone, l'anguilla, il fosso, il « bronco seppellito ») e la sua storia psicologica si presta come trama di un'ambizione ben più vasta, tendendo a un messaggio ideologico complessivo, che recupera la tematica per dir così privata della prima parte della sezione collegandola però, ora, al mito di Clizia e a un'indicazione positiva di carattere generale.

Questo doppio investimento conferisce al mondo larico della *Bufera* e soprattutto delle « Silvae » una connotazione positiva che prima non è dato riscontrare e che comporta una differenza netta rispetto alle lugubri epifanie dei defunti negli *Ossi di seppia* e nelle *Occasioni*[57]. Testo paradigmatico di questo complesso rapporto col passato è *Proda di Versilia*. Qui, in esplicita contrapposizione, due mari: quello versiliese, che nella piattezza desolata del suo paesaggio e nel carattere chiuso e ostile dei suoi abitanti diventa emblema dell'attualità, della marea dell'indifferenziato che allaga la società contemporanea (cosicché nell'immagine di « questo mare / infinito di creta e di mondiglia » sembra già anticipata quella dell'alluvione nell'ultimo testo degli « Xenia », in *Satura*, e la « nuova/ palta » di *Botta e risposta I*, sempre in questo libro) e ostacola la riapparizione, nel ricordo, dei defunti; e quello ligure, che invece fa da scenario alle « care ombre » dei « perduti », con la loro misura umana (le loro vite sono « ancora umane », come quella di Fadin, nella prosa di « Intermezzo ») e col loro « tempo misurabile ». I morti appartengono a questa « vita di quaggiù », col suo « tempo », indicano la possibilità di una diversa qualità della vita, di un rapporto più armonico con la natura, di un'esistenza più misurata e protetta, come quella vissuta nell'infanzia (e infatti i « perduti » sono rappresentati nell'atto di cure parentali: la preparazione del cibo, la protezione del sonno del bambino). Da una parte, dunque, « the time of chronometers » (come scriveva T. S. Eliot in *The Dry Salvages*, all'interno di *Four Quartets*, descrivendo una situazione analoga; sicché è assai probabile una sua diretta influenza su Montale[58]); dall'altra, un tempo diverso, un ritmo diverso della vita, quello che era percepibile nel passato e che forse, almeno in parte, è possibile ancora recuperare grazie alla « fedeltà » del poeta al mondo larico e ai suoi valori.

Piuttosto che in Clizia, quindi, la salvezza sembra ora ricercata tornando all'indietro, nel mondo dell'infanzia e dei morti. Il fatto è che, nella società democratica massificata del dopoguerra, i riferimenti culturali ed etici del periodo di « Solaria » e di « Letteratura » non reggono più e il poeta comincia ad avvertire l'anacronismo di una difesa del valore affidata al privilegio della poesia e alla sacralità dei simboli culturali della civiltà occidentale. La polemica contro la città degli automi e delle macchine era già iniziata negli *Ossi di seppia* (particolarmente in « Meriggi e ombre ») ed è indubbiamente presente nelle *Occasioni*; ma ora diventa motivo forte della ricerca montaliana, l'asse ideologico che la orienta decisamente verso un moto di rifiuto e di condanna (anche in questo caso, non senza una influenza diretta dell'ideologia eliotiana). Le speranze suscitate dalla Liberazione durano poco: già nel 1947 Montale non riconosce più come decisiva, nella sua interpretazione della storia europea, la discriminante fascismo-antifascismo, e anzi gli anni Venti e Trenta, nei quali almeno il disvalore era chiaramente distinto dal valore e male e bene si fronteggiavano da sponde opposte, gli cominciano ad apparire preferibili al presente in cui i contrari convivono in un magma indifferenziato,

[57] Una sostanziale continuità, nell'epifania dei defunti, è invece vista da G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 139-41.

[58] Per il rapporto fra l'Eliot dei *Four Quartets* e il Montale della *Bufera* sono di nuovo costretto a rinviare al mio *Montale o l'identità negata* cit., pp. 162-78.

in quell'« ossimoro permanente » di cui egli parlerà più tardi in *Lettera a Malvolio*. La differenza fra un testo iniziato nel 1939 ma finito nel 1946 come *La primavera hitleriana* e due cronologicamente successivi come *L'ombra della magnolia* (1947) e *Il gallo cedrone* (1949) è eloquente: là Clizia annuncia una speranza « per tutti » e l'alba di una nuova epoca, qui è già forte la delusione e viva la coscienza che proprio ora comincia « la via più dura », non senza una nostalgia per il passato, in una perfetta coincidenza fra i due testi:

L'ombra della magnolia

Non è più
il tempo dell'unìsono vocale,
Clizia, il tempo del nume illimitato
che divora e rinsangua i suoi fedeli.
Spendersi era più facile, morire
al primo batter d'ale, al primo incontro
col nemico, un trastullo. Comincia ora
la via più dura [...].

Il gallo cedrone

Era più dolce
vivere che affondare in questo magma,
più facile disfarsi al vento che
qui nel limo, incrostati sulla fiamma.

Al tramonto della speranza « per tutti » si aggiunge non solo il senso d'impotenza nei confronti del « volto pauroso » della « civiltà dell'uomo meccanico »[59], ma il timore che, in questa nuova situazione storica, l'arte stessa sia condannata a morire. I dubbi sull'identità e sulla funzione della poesia che già avevano percorso gli *Ossi di seppia* (e che la scissione delle *Occasioni* aveva contribuito a rimuovere, non a cancellare) ritornano ora più radicali. Anche se Montale, in questo periodo, sembra oscillare fra

[59] Cfr. E. Montale, *Paradiso delle donne e degli snob* cit., p. 39.

l'idea della scomparsa della poesia e la speranza di un suo rinnovamento ' dal basso ', entrambe queste ipotesi scontano intanto una crisi dello strumento artistico, una perplessità circa la sua capacità di durare o comunque di svolgere una qualche funzione. Tutt'e due si ritrovano, seppure in modi diversi e persino opposti, nei tre testi conclusivi della sezione: la prima, in *L'ombra della magnolia*, in cui Clizia, quasi replicando la foscoliana fuga delle Grazie, è ormai una « fragile / fuggitiva » e gli emblemi del canto e della poesia cadono nella polvere (la cicala si riduce « a vuota scorza » e poi a « polvere / di vetro sotto i piedi »): mentre gli « altri arretrano / e piegano », il « brivido del gelo » non « flette » la donna-angelo ma la induce comunque a trascorrere in un gelido « oltrecielo » impraticabile agli umani; la seconda, in *Il gallo cedrone* (in cui un'analoga caduta nel fango della creatura alata famosa per il suo canto non ne impedisce tuttavia una segreta sopravvivenza) e soprattutto in *L'anguilla*.

« Silvae » è uno dei vertici (forse il più alto) dell'arte di Montale proprio perché vi si stratificano, condensati in simboli oggettivi di notevolissimo spessore esistenziale e culturale, tutti i motivi principali della sua ricerca umana, artistica, ideologica. Tutta la precedente tematica, sottoposta a una radicale torsione, vi giunge a precipitazione, entrando in una crisi che ne riequilibria gli assi portanti secondo una nuova direzione di scavo. Anzitutto viene sottoposta a un processo di revisione l'ipotesi religiosa (in senso cristiano e latamente culturale, non certo confessionale) che Montale aveva elaborato a partire da *Elegia di Pico Farnese*. È l'ipotesi dell'incarnazione, vale a dire della possibilità di conciliare il valore e il terreno, il divino e la vita, attraverso una figura di Cristofora, proiezione della fede nestoriana del poeta (e il Nestoriano — avvisa l'autore — è « l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate »[60]). Questa fede è ribadita

[60] Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* cit., p. 568.

con forza in *Iride*, all'inizio delle « Silvae », e in *La primavera hitleriana*, vale a dire in due poesie di confine, le più antiche, dell'intera sezione. In tutt'e due la donna-angelo svolge un'opera di salvezza e di sacrificio cristiano per l'intera umanità; e tuttavia — questo è il punto — può compierla solo a patto di una disincarnazione, e cioè del suo passaggio nell'oltrecielo e nell'oltretempo. Questo è il significato della conclusione di *Iride*:

> Ma se ritorni non sei tu, è mutata
> la tua storia terrena, non attendi
> al traghetto la prua,
>
> non hai sguardi, né ieri né domani;
>
> *perché l'opera Sua* (che nella tua
> si trasforma) *dev'esser continuata*.

Viene capovolta qui una formula usata precedentemente nella stessa poesia: « Perché l'opera tua (che della Sua / è una forma) fiorisse in altre luci ». Lo spostamento è decisivo: ormai l'opera terrena di Iride è solo un aspetto di quella divina, cosicché l'accento, che prima batteva sull'« opera tua », sull'intervento concreto della donna, ora si sposta sull'« opera Sua » e cioè nell'ambito metafisico della divinità, di cui l'operato di lei è una semplice manifestazione. Il martellamento delle negazioni (« Non sei tu », « non attendi / al traghetto la prua » e poi, in un verso isolato fra spazi bianchi perché abbia maggior risalto, « non hai sguardi, né ieri né domani ») esprime, nel solo modo ormai possibile, questo disincarnamento di Iride, il mutamento di significato della sua « storia terrena ». La donna è ormai annullata nell'Altro. Se ne ha conferma, d'altronde, in *La primavera hitleriana*: « tu / che il non mutato amor mutata serbi, / fino a che il cieco sole che in te porti / si abbàcini nell'Altro e si distrugga / in Lui, per tutti ». Il prezzo della perdita dello spazio fisico e temporale è il sacrificio pagato per il riscatto di tutti: quel « domani » che in *Iride* è negato alla donna, ormai nell'oltretempo, sarà concesso agli

uomini e in tal modo Clizia, in *La primavera hitleriana*, vedrà realizzata la propria « sorte » (« Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte »). Ella « vince » « col respiro di un'alba che *domani* per tutti / si riaffacci »[61] (corsivo nostro). Iride-Clizia passa al di là del tempo e dello spazio umani perché un tempo e un futuro siano ancora possibili per l'umanità.

All'inizio di « Silvae », la funzione religiosa della Cristofora è dunque ribadita con forza. Ma se da un lato il valore può essere riaffermato solo innalzandolo al di sopra della miseria della contingenza, in un'utopia umanistico-cristiana, di cui alcune premesse già potevano essere colte nel secondo libro montaliano, dall'altro il dopoguerra progressivamente corrode le basi di tale innalzamento, imponendo, anche in seguito al crollo del rarefatto mondo solariano, la prospettiva, politica ma anche estetica, degli « altri », di « tutti ». E infatti la posizione di *Iride* e di *La primavera hitleriana* non può durare a lungo. Il problema di conciliare l'oltretempo e il tempo, il valore e il terreno, il sacrificio del singolo e « gli altri », senza cadere in un insanabile dualismo[62], si fa sempre più urgente, sino a suggerire ben diverse soluzioni.

Ne abbiamo un preavviso già in due testi del 1946, *L'orto* e *' Ezekiel saw the Wheel... '*. Probabilmente ha ragione Bonora[63] a vedere, nella prima di queste due poesie, la « fine del momento veramente religioso della *Bufera* », e non solo perché nell'*incipit* e nell'*explicit* vi si accenna a una differenza di fedi e di destini fra l'io

[61] Per le interpretazioni di *Iride*, cfr. G. Cambon, *Ancora su « Iride », frammento di Apocalisse*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (settembre 1982)* cit., M. Boncompagni, *La musa del nostro tempo. Il luogo di Dio nella poesia di Montale*, in « Critica letteraria », 1983, 38.; E. Bonora, *Un grande trittico al centro della « Bufera »: « La primavera hitleriana », « Iride », « L'orto »*, in « Giornale storico della letteratura italiana », CLX, 1983, 509; e soprattutto W. Siti, *« Iride »*, in « Rivista di letteratura italiana », I, 1983, 1.

[62] Sù questo rischio, cfr. W. Siti, *art. cit.*, p. 109 e pp. 116-17.

[63] Cfr. E. Bonora, *art. cit.*, p. 58.

e la donna-angelo, ma anche perché Clizia e la sua religione sono evocate con un rispetto tanto più ostentato quanto più pervaso ormai da un senso di timore e di diffidenza. In *L'orto*, infatti, c'è un complesso e contraddittorio tentativo di esorcizzare « il cieco incubo onde cresco / alla morte dal giorno che ti vidi », attraverso dapprima l'accostamento di Clizia ad Arletta, poi l'esaltazione della prima, vista come emanazione dell'« intento » divino e dunque come « demone incarnato » o « angiola precipitata » sulla terra. Anzi l'ultima strofa sovrappone entrambe le figure femminili, con un procedimento a *climax*, dal terreno al trascendente, dal fisico al metafisico, da Arletta (cui appartengono assai probabilmente i « labbri muti » — gli stessi, si direbbe, di *Da una torre* —, le « membra che distinguo / a stento dalle mie », con ripresa del motivo centrale di *Nella serra* e *Nel parco*, entrambe dedicate alla fanciulla scomparsa [64]) a Clizia e all'« intento » divino. Ma mentre Arletta è lo « specchio » del poeta prematuramente infranto dalla sorte e dunque è possibile con lei quella totale identificazione di cui si parla anche in *Nella serra* e in *Nel parco*, così non è per Clizia. Non è forse un caso che l'immagine della donna specchio dell'io (desunta dall'*incipit* del sonetto XXII di Shakespeare che Montale aveva tradotto appena due anni prima) sia impiegata prima per Mosca (in *Ballata scritta in una clinica*), poi, qui, per Arletta, ma mai per Clizia: il « duro sguardo di cristallo » di lei rinvia a una condizione che si colloca ormai oltre la « misura » dell'umano e dei suoi punti di riferimento fisici e astronomici e di là tende a espandersi, con un movimento dall'alto al basso, in « tempo d'uomo, in spazio d'uomo » (su tale condizione concordano i versi di *L'orto* — « o intento che hai creato fuor della tua misura / le sfere del quadrante » — e quelli successivi di *L'ombra della magnolia* — « fragile / fuggitiva cui zenit nadir cancro / capricorno rimasero indistinti »). Questa altezza metafisica è

[64] Cfr. M. A. Grignani, *art. cit.*

ben lontana dal « tempo » invece « misurabile » che le « care ombre » di *Proda di Versilia* indicano come patrimonio da salvaguardare e, insieme, obbiettivo da raggiungere. Di nuovo, il gelo di Clizia assomiglia al rigore della morte. Ritorna la tematica di *Su una lettera non scritta*. La decisione allora presa (o, meglio, non presa) è alla base della differenza fra i destini di lei e di lui. Certo, il poeta può rimpiangere di non avere avuto la « forza » di farli coincidere (« Se la forza / che guida il disco *di già inciso* fosse / un'altra, certo il tuo destino al mio / congiunto mostrerebbe un solco solo »): infatti, non seguire Clizia significa accettare la « notte del mondo », l'orrore di un'esistenza privata dei supremi valori da lei rappresentati. Ma il terreno dello scacco e della frustrazione si presenta di nuovo a Montale — accadeva così anche alla fine di *Mediterraneo* — come scelta dell'umiltà e di una quotidianità in cui può darsi quella concreta esperienza del vitale (si ricordino i delfini di *Su una lettera non scritta*, lontana anticipazione dell'anguilla delle « Silvae ») che resta invece ignota alla donna-angelo. D'altra parte, in *L'orto*, l'associazione Clizia-morte è esplicita: « il cieco incubo onde cresco / alla morte dal giorno che ti vidi ». L'aggettivo « cieco » torna anche in *La primavera hitleriana* a qualificare quella stessa Clizia di cui pure era stata esaltata tante volte la chiaroveggenza: « il cieco sole che in te porti », con allusione, se non andiamo errati [65], a quanto di assoluto e anche d'eccessivo c'è nel misticismo della donna, a una sua fede così totale e totalizzante (e forse addirittura « feroce »: si ricordi *Dora Markus II* [66]) che non poteva non provocare qualche resistenza in un poeta laico, e psicologicamente incline all'indecisione, come Montale.

[65] In genere, infatti, « cieco » viene piuttosto interpretato, almeno in questo verso di *La primavera hitleriana*, come « chiuso » (cfr. G. Cambon, *Montale sull'ultima spiaggia. Pagine di diario* cit., p. 353).

[66] L'accenno è alla « fede feroce » che Montale riferisce non solo al nazismo, ma a ogni fede totalitaria o totalizzante (cfr. la nota 38, nel capitolo precedente a questo).

Ma c'è di più. L'accostamento della tematica tanatologica a quella religiosa conduce, in *'Ezekiel saw the Wheel...'*, a un moto di sospetto e di terrore. In questa poesia gli emblemi religiosi (« la fibra della tua croce », « la Ruota ») non assumono, come in *Iride* o in *La primavera hitleriana*, un valore salvifico, bensì un aspetto minaccioso: all'unione dell'io con la fanciulla [67] si è frapposta la « Ruota minacciosa » di Dio e della morte insieme. Sembra proprio che la tematica di una salvezza in senso trascendente e neoplatonico si stia logorando.

In questa prospettiva, segna una svolta *Voce giunta con le folaghe*, in cui tornano, riferiti a Clizia, i simboli della vigilanza, dell'alterezza e della durezza. La funzione dominante e giudicante (confermata dalla sua posizione eminente: « posa sopra un'erma ») viene esercitata non solo nei confronti del soggetto (che infatti assiste « interito », vale a dire irrigidito dal timore e dal rispetto) ma anche del padre, incerto e sbigottito davanti a lei. Il fatto è che, mentre i morti di *L'arca* e di *Proda di Versilia* rappresentano la possibilità di « vite ancora umane » e rimandano al caldo mondo dell'infanzia, alla felice incoscienza del sonno protetto, alla liberazione del desiderio (la caccia, la pesca, i pranzi all'aperto, i giochi coi figli dei contadini), Clizia rinvia al freddo della vigilanza (qui è presentata « vigile », così come in *Nuove stanze* introduceva alla necessaria « veglia » dei pochi capaci di opporsi alla « tregenda » storica) e alla rigidità e al rigore della legge. L'associazione Clizia-morte non diventa alleanza fra la donna-angelo e i Lari — come pure è stato sostenuto [68] —, ma anzi si traduce in un potenziale conflitto con le « care ombre », simboli del vitale e del terrestre, conflitto qui implicito nel contrasto fra lei e il padre, custode, appunto, del mondo larico (come tale infatti già compariva in *Dov'era il tennis...*). Di nuovo, come in *Iride* e in *La primavera hitleriana*, ma ora in modo più

[67] Che questa fanciulla sia Arletta, come vuole M. A. Grignani (*art. cit.*), appare assai probabile.

[68] Cfr. G. Lonardi, *op. cit.*, p. 64.

esplicito e, per il soggetto, lacerante, Clizia invita al superamento di ogni residuo terreno e all'annullamento nell'« oltretempo »:

Ancora questa rupe
ti tenta? Sì, la bàttima è la stessa
di sempre, il mare che ti univa ai miei
lidi di prima che io avessi l'ali,
non si dissolve. Io le rammento quelle
mie prode e pur son giunta con le folaghe
a distaccarti dalle tue.

La stessa memoria — a cui pure Montale attribuisce in questo periodo un valore esclusivamente positivo — può essere ora alteramente condannata:

Memoria
non è peccato fin che giova. Dopo
è letargo di talpe, abiezione
che funghisce su sé...

L'appello all'oblio della terra, anzi di quelle « prode » tanto care al padre e al figlio e segno della loro continuità, fa parte di un duro e rigoroso insegnamento morale, che tuttavia approda — il che può sembrare persino paradossale — a un sostanziale nichilismo: alla fine l'unica realtà risulta il vuoto che « respinge » le mani del soggetto invano protese (con gesto di memoria virgiliana e dantesca) a rendere tangibili le figure dei disincarnati, e nel vuoto, in cui si confondono e si annullano le due ombre, si « svela » il senso stesso del destino umano:

Il vento del giorno
confonde l'ombra viva e l'altra ancora
riluttante in un mezzo che respinge
le mie mani, e il respiro mi si rompe
nel punto dilatato, nella fossa
che circonda lo scatto del ricordo.
Così si svela prima di legarsi
a immagini, a parole, oscuro senso

reminiscente, il vuoto inabitato
che occupammo e che attende fin ch'è tempo
di colmarsi di noi, di ritrovarci.

L'annullamento in Dio della donna, presupposto e frutto del suo sacrificio cristiano (« l'una forse / ritroverà la forma in cui bruciava / amor di Chi la mosse e non di sé [...] Ho pensato per te, ho ricordato / per tutti »), e lo scorporamento del padre (« Ora ritorni al cielo libero / che ti tramuta ») producono lo stesso risultato che confonde e sovrappone le due figure: ma la loro identificazione avviene sotto il segno del vuoto. Qui siamo decisamente oltre *Iride* e *La primavera hitleriana*: la speranza terrena per tutti è ormai svanita. Anzi, siamo a una situazione bloccata, a un punto-limite di non speranza, per certi versi parallelo all'angoscia conclusiva di *'Ezekiel saw the Wheel...'*. Come qui l'attesa è solo attesa del vuoto e l'esistenza non è che una parentesi fra due « vuoti inabitati », così là il « sorriso / di teschio » e la prospettiva del nulla incombevano ormai minacciosi.

Se il rigore metafisico di Clizia approda a tali esiti, la via della salvezza andrà forse cercata altrove, in una tensione al « romanzo » (e cioè a un senso, a un significato forte) della « vita di quaggiù », e cioè dando voce e spazio all'insorgenza di una tematica nuova, rivelatasi a partire dalle ultime liriche di « Finisterre » e soprattutto da *A mia madre* e destinata a trovare il suo momento culminante nei testi finali delle « Silvae » e particolarmente in *Il gallo cedrone* e in *L'anguilla*.

Anche in *Il gallo cedrone*, come in *Giorno e notte* e in *L'ombra della magnolia*, la creatura alata è abbattuta e la sua « voce » ridotta a « singulto » d'agonia. Apparentemente il muro non è stato varcato e il poeta sembra totalmente identificato in questo destino di sconfitta e di morte (da interpretarsi anche come possibilità di estinzione per la poesia stessa, cui allude il destino dell'urogallo ucciso). E tuttavia nel « fosso » (torna qui questa parola-chiave) dove è caduto l'uccello, nel « limo » dove

agonizza (è già la « melma » o il « fango » che ritroveremo in *L'anguilla*) è nascosta la possibilità stessa della sua sopravvivenza attraverso un lascito del tutto naturale. Anche il gallo cedrone, come l'anguilla, sembra aver conosciuto i propri « paradisi di fecondazione » e, attraverso tale esperienza, aver superato il limite, toccato il divino della durata oltre la morte. Le uova da lui fecondate si schiuderanno, le piante perenni (siano esse il vischio, simbolo della poesia e di Clizia, o i sempreverdi cari ai « perduti ») germoglieranno, dal bruco nascerà la farfalla: la speranza della sopravvivenza luccica nel buio, nel sottoterra, nel basso del « limo »[69]:

Zuffe di rostri, amori, nidi d'uova
marmorate, divine! Ora la gemma
delle piante perenni, come il bruco,
luccica al buio, Giove è sotterrato.

Le immagini della morte, da un lato, e della rinascita, dall'altro, si collocano lungo una catena di associazioni di cui è chiaro il parallelismo simbolico: da una parte, « limo »-« fosso »-immagine della sepoltura e del sottoterra-luce « nel buio »-« uova divine » e « Giove sotterrato »-« bruco »-« piante perenni »-« gemma »; dall'altra, ricordi di infanzia (fra cui quello dei « fossi » e delle anguille è già documentato in *I limoni*), mondo del passato e dei morti, scomparsa della poesia e sua sopravvivenza, rinascita, speranza. Nel groppo di motivi da cui nascono le « Silvae » sono ormai evidenti due direzioni di ricerca, entrambe connesse al motivo della morte e della resistenza alla morte: una condurrà al pieno dispiegamento della già descritta catena di associazioni e di correlati simbolici nell'ultima poesia della sezione, *L'anguilla*, l'altra a *Pic-*

[69] Il dubbio del Nestoriano smarrito era appunto, come ha osservato M. Martelli (*Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Longanesi, Milano 1977, p. 66), « che il divino, la traccia degli dei fuggiti (o il vitale) si conservi nel buio della terra ».

colo testamento (nelle « Conclusioni provvisorie »), all'orgogliosa rivendicazione di sopravvivenza mediante un lascito (donde il titolo), o un'eredità, giusto secondo il destino del gallo cedrone e delle sue uova «divine ».

Il gallo cedrone (alato e pur terricolo, già nel nome) concilia in sé cielo e terra, che dopo la fuga di Clizia in spazi siderei sempre più remoti sembravano inconciliabili; in *L'ombra della magnolia*, infatti, tentare di varcare tale distanza significava condannarsi al fallimento e alla morte, come accade al « cefalo » saltato all'asciutto in un mondo privato della luce di Clizia e ridotto alle tenebre del novilunio. *L'anguilla* riassorbe in sé, vanificandola, un'altra opposizione, ancora più antica, dell'universo simbolico montaliano, quella fra mare e terra (si ricordi *Mediterraneo*), fra la forza istintiva e vitale emergente dalle acque (quella di Esterina in *Falsetto* o dell'embrione di *Vasca*) e la chiaroveggenza razionale ed etica di chi sceglie la terraferma. Nell'anguilla le forze dell'istinto e dell'inconscio, da sempre assimilate al mare, si alleano a quelle della resistenza stoica, da sempre assimilate alla terra. L'anguilla è *anguis*, serpe, creatura terragna, melmosa e quasi sotterranea, ma anche pura energia marina, estrema erede della vitalità di Esterina. Gli attributi della eticità e della vitalità si uniscono nel segno di questo pesce-serpe, un demone incarnato o, meglio, divinità semi-pagana come quella adorata dalle donne barbute di *Elegia di Pico Farnese*, che infatti pregano un dio-pesce, andando incontro alla disapprovazione, allora, del poeta che contrapponeva loro il vero amore di Clizia: « Ben altro / è l'Amore ». La situazione, ora, sembra rovesciata, già nel gioco delle maiuscole, che in *L'anguilla* qualifica un amore profano caratterizzato da simboli apertamente sessuali (« torcia », « frusta », « freccia »): l'anguilla è « freccia d'Amore in terra ».

Il dubbio che, a proposito di *Elegia di Pico Farnese*, il poeta aveva allora comunicato a Bobi Bazlen (« si esprime il dubbio che la simbologia cristiana [...] dimezzi la vita e che Cristo abbia bisogno d'essere continuato malgré

lui ») [70] sembra essersi rafforzato dopo questa poesia e precisamente nell'arco che va da *Iride* a *L'anguilla*. La già constatata presa di distanza dal Dio di Clizia e da questo stesso personaggio, almeno nella sua dimensione metafisica (che rischiava davvero, per il poeta, di « dimezzare la vita »), si accompagna a una nuova ricerca della divinità: l'anguilla continua Cristo *malgré lui*. È questa la risposta che Montale dà alla crisi, così acutamente avvertita, della teoria cristiana della incarnazione. L'anguilla è un demone incarnato tipicamente meridionale: e infatti, a proposito delle strofette cantate dalle donne barbute dell'*Elegia*, l'autore aveva scritto a Bobi che intendeva tradurle: « fai una canzonetta sincretistica dove Dio e phallus appaiono mescolati equivocamente: è il senso di tutto il meridionale ». Nella geografia simbolica della *Bufera* avviene una radicale trasformazione: mentre prima la salvezza, portata da Clizia, proveniva da cieli settentrionali e dal gelo di corsi d'acqua nordici (quelli cui si allude in *La primavera hitleriana* e in *L'ombra della magnolia*), scendendo dall'alto al basso e dal nord al sud (anzi, ai « greti arsi del sud », come si legge alla fine di *La primavera hitleriana*), ora essa sembra aver invertito la sua direzione: va dal sud al nord e dal basso all'alto (è il percorso, controcorrente, dell'anguilla che risale i torrenti sin sugli Appennini). « Il senso di tutto il meridionale » sembra essersi preso la sua rivincita.

Eppure l'anguilla, per quanto colta nella materialità tutta terrestre del suo destino, è davvero « sorella » di Clizia, portatrice d'Amore e dunque di valore. La sua « iride », che resiste anche nell'aridità del deserto (metafora dell'assenza di valori della società contemporanea), allude alla sorte stessa della poesia, alla sua segreta capacità di resistenza. Il canto, che in *L'ombra della magnolia* era della cicala e in *Il gallo cedrone* di questo regale uccello alpestre, ora passa all'anguilla-sirena (e si noti

[70] La lettera a Bobi Bazlen è riportata nell'apparato critico di E. Montale, *L'opera in versi* cit., p. 931.

che la sirena è divinità pagana, intermedia fra uomini e dei, vive come l'anguilla sia nella profondità del mare che sulla terra, e le pertiene la malia del canto e dell'incanto: attraverso la figura iniziale — « L'anguilla, la sirena » — questa sua qualità si trasmette al pesce-serpe, anch'esso, come la sirena o come il tasso di *Una spiaggia in Liguria*, al confine fra due specie, e dunque *mi-bête* e *mi-ange*). Se il destino di morte dell'urogallo veniva sconfitto grazie alle sue « uova [...] divine », anche l'anguilla è « la scintilla che dice / tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi, bronco seppellito ». E va da sé che il ramo secco è « seppellito » esattamente come era « sotterrato » Giove alla fine dell'altra poesia e che tale seppellimento non è che preludio di una rinascita. In particolare, poi, nei versi di *L'anguilla* ora citati, tale messaggio è suggerito anche attraverso un modo specifico di organizzare il sistema dei significanti: l'effetto paronomastico che unisce « incarbonirsi » a « bronco » (in questa parola compaiono quasi tutte le stesse lettere della precedente) ne produce uno metonimico: « incarbonirsi » passa dalla iniziale accezione negativa di « fossilizzarsi » ed « estinguersi » a una positiva (« diventar carbone »), mentre « bronco » vede allentati i propri legami con il pronome sostantivato cui si riferisce (« tutto »), per divenire quasi un'ulteriore qualificazione dell'anguilla, cosicché il carbone diventa proprietà comune tanto del ramo sepolto quanto del pesce-serpe (che d'altronde è anche « scintilla » e « torcia », immagini già vicine a quella della brace potenziale del « bronco »). Il parallelismo con *Lasciando un ' Dove '* è evidente: l'anguilla-« bronco seppellito » è il « fuoco che cova » di questa poesia, mentre l'iride della speranza giace sepolta sottoterra come le uova dell'urogallo (« Giove è sotterrato ») e come la « tomba che non vola ». L'anguilla, creatura ctonia, è l'alleata e l'interprete dei defunti. La pronuncia di verità, espressa dal verbo « dice » (e a parlare è l'anguilla-poesia), è una promessa di rinascita o almeno di persistenza (è la « sfida » alla morte di *Lasciando un ' Dove '*), attraverso la morte stessa, del ritmo vitale. Il ramo morto può dare

vita: come l'« arido paletto » di *Crisalide*, può servire a un « rogo » di salvezza. L'istintualità e la vitalità ridanno un senso alla morte in quanto nascono dalla sua stessa radice, nel circolo eracliteo che unisce fine e nuovo inizio (tema, anche questo, centrale in *Four Quartets* di T. S. Eliot).

Nella sua struttura sinuosa, sia dal punto di vista sintattico (si tratta di un unico periodo, che si snoda suddiviso in vari segmenti, ora più rapidi ora più lenti, secondo il procedimento dell'elencazione ellittica), sia dal punto di vista metrico (essendo l'andamento ritmico contrassegnato da una grande mobilità di misure, anche se con prevalenza di endecasillabi e di settenari), il componimento sembra voler esprimere il profilo stesso dell'anguilla e il percorso tortuoso del suo viaggio. In questa struttura ' anguillare ', l'inizio e la fine si congiungono anche da un punto di vista fonico, nel gioco delle liquide geminate di sostantivi trisillabi che da « anguilla », prima parola del testo, giunge — attraverso « capello », « gorielli », « ruscelli », « scintilla », « gemella » — sino all'ultima, « sorella » (in quasi-rima, dunque, rispetto alla prima) [71]. D'altra parte l'intero componimento è costruito su una rete fittissima di assonanze, di consonanze, di allitterazioni, che non perseguono affatto l'obiettivo di una musicalità estrinseca e autosufficiente, ma rafforzano la complessità semantica e soprattutto la direzione del messaggio.

Nella trama linguistica si notano diversi vocaboli comuni, come « piena » (detto dell'acqua del fiume), « pozze d'acquamorta », « castagni », « botri » (tipico del parlato toscano), « fossi », nonché un termine dialettale versiliese, « gorielli » per ruscelletti. Si tratta spesso di vocaboli desunti dal contesto linguistico toscano (anche se non mancano di altre regioni: « cavane », in *Proda di Versilia*, è veneto), ma che, fuori di Toscana, hanno un

[71] Per l'analisi del sistema dei significanti dell'*Anguilla*, cfr. G. Orelli, « *L'anguilla* », in *Accertamenti montaliani*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 79-94.

certo sapore letterario (oltre a « gorielli » e « botri », troviamo nelle « Silvae » « bàttima », « interito », « diaccio », « funghisce », « trescone »). E i termini provenienti da gerghi speciali, come quello gastronomico in *Il gallo cedrone* (« salmì ») o quello della cronaca politica (« alalà », in *La primavera hitleriana*), sono inseriti in immagini complesse d'ordine simbolico o accostati ad altri di origine letteraria (« salmì di cielo e terra », « alalà di scherani »). L'autore non mira infatti a una mimesi di tipo realistico (o peggio, dati i tempi, neorealistico) ma a una intonazione complessiva che si collochi tra il ' basso ' e l'' alto ', stemperando a vicenda il ' comico ' e il ' sublime ', con un intento di natura figurale di sapore dantesco. Non si tratta unicamente di un ritorno al plurilinguismo dopo l'irrigidimento di tipo monolinguistico e petrarchesco delle *Occasioni* e di « Finisterre ». Lo spostamento dall'alto al basso non riguarda soltanto la tematica dell'incarnazione o la sorte della poesia, costretta, per sopravvivere, ad annidarsi nella deiezione del vissuto e nel fango del quotidiano: coinvolge anche, insomma, le scelte formali. Ma, almeno sinora, ciò non comporta affatto la rinuncia al valore. Nelle « Silvae » il « dantismo » di Montale [72] non sta solo nei prestiti linguistici o nella tematica di dannazione-salvezza: sta nella potenzialità figurale allusa dall'unione, nella parola stessa, di parlato e di letterario, di basso e di alto; sta, in altri termini, in questa ricerca del valore nel comune o nel quotidiano o, meglio, in questo tentativo di elevare a valore il comune e il quotidiano.

I risultati più alti delle « Silvae » portano tutti l'impronta di questo mutamento di segno rispetto al passato: *La primavera hitleriana*, col suo « realismo allucinato », denso di particolari minuti e cronachistici [73], *Proda di Versilia*, oscillante fra l'impressionismo veristico della seconda strofa e il realismo onirico infantile della terza, *L'anguilla*, ove alla precisione geografica con cui è evocato il grande spazio di paesaggio fra Appennino e Romagna fa riscontro l'attenzione ai dettagli di una morfologia rupestre, terrestre e acquatica, fedelmente rivelata persino dalla terminologia dialettale e dal lessico del parlato comune.

Questo rafforzamento realistico e questo rinfrescamento lessicale esprimono anche l'esigenza di un rinnovamento profondo di poetica come unica reale alternativa alla morte incombente della poesia. Il platonismo e il petrarchismo delle *Occasioni* e di « Finisterre » presupponevano un'esperienza di cui sono venute a mancare, ormai, le ragioni storico-sociali e culturali. Montale lo sa così bene da correre il rischio del silenzio poetico, dato che aveva identificato in tale esperienza l'essenza stessa della poesia e dell'arte (di qui il silenzio quasi decennale seguito alla *Bufera*). La lingua delle origini [74], il lessico comune e le altre infiltrazioni del dialetto e del parlato hanno la stessa natura della vitalità dell'anguilla, appartengono allo stesso campo di ricerca: per questo possono rappresentare, almeno momentaneamente, un antidoto all'afasia.

7. Già nei rispettivi titoli, « Silvae » e « Madrigali privati » definiscono due generi poetici assai diversi e dunque due diverse disposizioni, artistiche e psicologiche, dell'autore nei confronti della propria materia. Mentre le « Silvae » rappresentano lo sforzo montaliano di superare

[72] Sul dantismo di Montale, cfr. P. Bonfiglioli, *Dante, Pascoli, Montale*, in AA.VV., *Nuovi studi pascoliani*, Centro di Cultura dell'Alto Adige - Società degli Studi Romagnoli, Bolzano-Cesena 1963; P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975; G. Ioli, *Montale e le allusioni all'« antico »*, in « Italian Quarterly », XXII, 86, fall 1981; L. Blasucci, *Presenze dantesche nella poesia del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, in « Bollettino della Società Letteraria di Verona », 1983, 5-6.

[73] Cfr. F. Croce, *« La primavera hitleriana »*, in AA.VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta* cit., pp. 131-32, che fornisce un'ottima lettura di questo testo montaliano.

[74] Per questo consapevole recupero del parlato toscano, si veda E. Montale, *« Secondo in che dà... »*, in « Corriere della sera », 11 maggio 1950.

i limiti della lirica d'amore e di confrontarsi con una tematica più immediata e occasionale, e anche più varia e vasta (persino d'ordine politico, come si è visto), i « madrigali », con l'aggiunta significativa dell'aggettivo « privati », sottolineando l'aspetto erotico-individuale (ma l'aggettivo allude anche al tramonto della speranza « per tutti » di *La primavera hitleriana,* sostituita dalla ricerca di quella salvezza ormai meramente privata di cui si parla in *Anniversario*), indicano una direzione di ricerca diversa e sono forse la spia di un ripiegamento. La fiducia nell'incarnazione, espressa dapprima dalla figura cristiana di Iride-Clizia e poi da quelle, pagane, dell'urogallo-Giove e dell'anguilla-sirena, comincia a declinare, con un restringimento di orizzonte, da una prospettiva protagonistica universale a un ambito del tutto individuale. Il « romanzo » della *Bufera*, che si era aperto coi bagliori della donna-angelo, va progressivamente chiudendosi sotto il segno di uno sconforto sempre più marcato che ancora non esclude tuttavia né la possibilità di uno scampo privato (nei « Madrigali privati»), né una rivendicazione personale di orgoglio e di dignità (nelle « Conclusioni provvisorie »).

Proprio perché segnano la parte terminale di una parabola anche ideale, i componimenti della nuova sezione sono collocati non solo dopo « Silvae » ma anche dopo « 'Flashes' e dediche », che pure presentano diverse poesie d'intonazione analoga (e cioè madrigalesca) cronologicamente successive a questi. I « madrigali » infatti sono stati quasi tutti scritti nel biennio 1949-1950 (con qualche incertezza per *Anniversario* e soprattutto per *Per album*, di cui conosciamo solo la data della prima stampa, il 1953), subito dopo l'incontro del gennaio 1949 con Volpe (il cui referente biografico, Maria Luisa Spaziani, vede comparire il proprio nome nell'acrostico *Da un lago svizzero*). Nella prima edizione della *Bufera* essi erano solo cinque (mancavano gli attuali primi tre, di materia autobiografica più caldamente e direttamente passionale); un sesto fu aggiunto nell'edizione mondadoriana del 1961, gli altri due in *Tutte le poesie*, nel 1977. Ebbene, i tre testi successivamente aggiunti — *So che un raggio di sole (di Dio?), Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco, Se t'hanno assomigliato...* — sono stati ogni volta inseriti all'inizio, in modo da ricostituire, con quello che li segue (*Le processioni del 1949*), il ciclo di quattro poesie pubblicate insieme nel 1949 su « Botteghe oscure ». È restata sempre invariata, invece, la sistemazione data originariamente dall'autore alla parte centrale e finale della sezione, non casualmente conclusa, come vedremo, da *Anniversario*. Anzi, nell'edizione definitiva, la corrispondenza fra il primo e l'ultimo testo della sezione rafforza il messaggio ' romanzesco ' che l'autore intende comunicare al lettore. Sia nel componimento iniziale che in quello conclusivo compare il nome di Dio ed è presente la tematica religiosa dell'incarnazione e del sacrificio; ma essa è ridotta ormai al rituale di una passione privata ed esclude i simboli dell'olocausto cristiano per tutti: Dio è ora « diviso / dagli uomini » (*Anniversario*). All'inizio della prima poesia della serie

> So che un raggio di sole (di Dio?) ancora
> può incarnarsi se ai piedi della statua
> di Lucrezia (una sera ella si scosse,
> palpebrò) getti il volto contro il mio.

il sole, emblema divino di Clizia, può sì « incarnarsi » ancora, ma solo nell'impulso passionale che spinge i due amanti all'abbraccio in uno scenario comunque terreno.

Nell'indice spedito a Macchia il ciclo dei « madrigali » era individuato dal sottotitolo « Nel segno del trifoglio ». E infatti quest'erba (i cui petali sono qui definiti « carnosi ») compare come simbolo degli incontri d'amore nei primi due madrigali, accompagnata, nel primo, da deittici con precisione rinvianti a luoghi ben individuati: « Qui nell'androne come sui trifogli; / qui sulle scale come là nel palco ». Torna inoltre la tematica di *Lasciando un 'Dove'*: l'ombra (« sempre nell'ombra ») è preferita alla solarità e il fuoco non indica più, come negli *Ossi*, il gesto del sacrificio stoico ma il calore della passione (« e il

fuoco cresce », in *Hai dato il mio nome a un albero?*, ove compare anche « incendio », da confrontare con « il fuoco che cova » del testo di « 'Flashes' e dediche », e con l'altro « incendio » di *Da un lago svizzero*, ove incontriamo anche il verbo « bruciarsi », in accezione, anche qui, molto diversa dall'*explicit* di *Mediterraneo*). Né il trifoglio è l'unica pianta che appare nei « Madrigali privati ». Anzi, questa sezione continua « Silvae » nell'assumere figure desunte dal mondo naturale (e soprattutto animale e vegetale) a emblemi di una terrestre vitalità: ecco l'« albero » del secondo madrigale, il « ciliegio » di *Per album* (che sarà lo stesso di *Incantesimo*, in « 'Flashes' e dediche », nonché il medesimo « albero » di *Se t'hanno assomigliato...*), il « noccioleto » di *Da un lago svizzero*, il « fiore » di *Hai dato il mio nome a un albero?* inserito in una serie di simboli — « rospo fiore erba scoglio / quercia » — simile a quella di *Per album* — « larva girino / frangia di rampicante francolino / gazzella zebù ocàpi » —. Il regno vegetale e animale sembra evocato per essere convogliato tutto intorno alla figura di questa donna, « carnivoro biondo », volpe sì, con immagine medioevale, ma anche « genio perfido / delle fratte », « donnola » e magari « immondo / pesce che dà la scossa », la « torpedine » (in *Se t'hanno assomigliato...*). E quando, più raramente di prima, compare una figura alata, il suo volo va dalla terra al cielo (e non viceversa, com'era per il *visiting angel*) e indica la strada di un incendio d'amore, come fa l'« anitra / nera » di *Da un lago svizzero*. La scelta del mondo basso e terreno è confermata dalla preferenza, già notata, per l'« ombra » o per luoghi interrati, scavati nel suolo o nella roccia, quasi tane di volpi, come la « caverna » di *Nubi color magenta...* o la « grotta » di *Da un lago svizzero*. Ma in quel « buio » sotterraneo (il termine torna, oltre che in quest'ultima poesia, in *So che un raggio di sole*) « brilla » una luce, con un parallelismo di immagini tra la strofa finale di *Il gallo cedrone* (« il bruco / luccica al buio ») e l'inizio della seconda strofa di *Da un lago svizzero* (« Sei tu che brilli al buio? »), a indicare una salvezza ormai posta nell'oscurità di quella

sfera bassa e pulsionale a cui si accenna, anche con metafore scopertamente sessuali, soprattutto in quest'ultima poesia (« Entro quel solco / pulsante, in una pista arroventata, / [...] io, straniero, / ancora piombo »). D'altronde, la donna è presentata ora nella sua fisicità: l'immagine del « volo » perde la sua ritualità stilnovistica (« pel volo del tuo passo / che unisce e che divide, che sconvolge / e rinfranca il selciato »), gli occhi non esprimono più durezza, vigilanza, alterezza, ma luminosa tenerezza (« l'onda luminosa che diffondi / dalle mandorle tenere degli occhi », con un nuovo rinvio a metafore vegetali), le labbra sono morbidamente sensuali (« quel forte / e morbido tuo labbro »), a conferma di un'esperienza d'amore assai più reale e concreta che con Clizia o con Arletta [75] e di un ripiegamento sulla vitalità corporale e sulla quotidianità che caratterizzerà anche, seppure in modi diversi, Mosca in *Satura*, lungo un itinerario di figure animalesche (Anguilla, Volpe, Mosca). Anche il paesaggio che circonda l'amata è definito con precisione nei suoi elementi cittadini (è il « suburbio » di *Hai dato il mio nome a un albero?*, o il « selciato », il « terrazzo », « le strade presso il Cottolengo », il « prato » di *Se t'hanno assomigliato...*) o nei termini, assai prosastici, di un ambiente domestico da paragonare a quello di *Di un Natale metropolitano*: « SABBIA SODA SAPONE, la piccionaia / da cui partì il tuo volo: da una cucina » (il « tardo piccione » del testo di « 'Flashes' e dediche » sembra aver trovato qui il suo rifugio...).

Certo, non mancano anche in questa sezione immagini del repertorio stilnovistico. L'idea stessa di un'antibeatrice nasce dalla *Vita Nova*. E ritornano poi le « piume lacerate » (seppure in un contesto molto diverso dal passato), l'« ala d'ebano » o clausole che rimandano al clima delle *Occasioni*: « Non c'è pensiero che imprigioni il

[75] Cfr., su questo punto, la testimonianza di S. Guarnieri, *Montale: dai « Madrigali privati » alle « Conclusioni provvisorie »*, in AA.VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta* cit.

fulmine / ma chi ha veduto la luce non se ne priva » (in *Per album*). Ma ora questa elevazione della donna a valore, mentre si precisa talora come una sorta di investitura poetica (Maria Luisa Spaziani esordiva allora come poetessa), resta generalmente nei limiti di una fede soggettiva e di un atto, tutto privato, di attribuzione. Il valore della donna non è più cantato come una verità, ma è un sogno e un segno del poeta, emanazione di un suo gesto d'« incantesimo » in cui si consuma, « perdizione e salvezza » insieme, il destino stesso della poesia: « i ciechi non videro il presagio / della tua fronte incandescente, il solco / che vi ho graffiato a sangue, croce cresima / incantesimo jattura voto vale / perdizione e salvezza » (in *Se t'hanno assomigliato...*). La « virtù angelica » di questa donna non più Cristofora è stemperata, nella poesia in cui compare questa espressione (*Le processioni del 1949*), dall'avverbio « furiosamente » (« La tua virtù furiosamente angelica », con eco, forse, di *L'orto*: « furie / di demoni incarnati »), dalle caratteristiche del paesaggio che nella sua realistica quotidianità sembra ricordare quello dell'infanzia, per quanto si tratti, qui, dell'oltrepò (« sulla gora, / entro una bolla di sapone e insetti » evoca l'« acquiccia insaponata » di *Flussi*), dalla natura stessa dei suoi gesti (lo « scarto », « col guanto ») e dei suoi, assai prosaici, avversari (« i madonnari » che nel 1949, nel clima della guerra fredda e della crociata anticomunista, portavano in processione immagini di Madonne piangenti). Il confronto con *Elegia di Pico Farnese* (ove, in una situazione simile, analogamente viene esecrata una religione profana) giova a rilevare soprattutto le differenze: Volpe, qui, non è la « messaggera accigliata » dalla « fronte senza errore » e dallo « splendore [...] aperto », e non indica altra alternativa se non le « zolle a noi devote » di una religione tutta terrena.

D'altronde, rispetto ad allora, l'abbassamento è evidente pure sul piano tecnico-formale, con soluzioni anche metricamente più libere e aperte (quelle di *Per album*, ad esempio, ove s'alternano ottonari, novenari, endecasillabi e versi anche più lunghi non facilmente riducibili a

una misura tradizionale). Si veda l'abilità, persino astuta, di questo *enjambement* in *Nubi color magenta...*: « pedala, / angelo mio! », ove il vocativo stilnovistico, sconsacrato dalla quotidianità del verbo all'imperativo (e poi dal riferimento realistico al mezzo di trasporto, un tandem), viene così ricacciato alla dimensione di un epiteto banale assai frequente nella conversazione di due innamorati. Si giunge addirittura a riprodurre gli autobiografici errori di pronuncia e di scrittura dell'età infantile (« il lamo » di *Per album*). Ovviamente siamo ancora lontani da *Satura*, in quanto l'autore non punta all'effetto di sordina di una musica tutta bassa e parlata, ma, di nuovo, all'obiettivo di « dar scintille » facendo « cozzare l'aulico col prosaico ». E tuttavia la vocazione al sublime e all'elevatezza del simbolo sta ormai scontrandosi con una realtà che sembra porre in discussione non solo la tradizione simbolista e postsimbolista in cui Montale si è sinora collocato ma la sopravvivenza stessa della poesia.

La crisi della poesia è, per Montale, la crisi stessa del valore o del divino. Questo sta ormai passando dal cielo alla terra dell'anguilla o alla « caverna » o alla « grotta » di Volpe; ma, misurandosi sulle scorie del vissuto e sul fango del quotidiano, rischia di smarrire nella precarietà del contingente il suo messaggio universale. Dio si cala nel particolare, si fa « io »[76], dividendosi dagli uomini:

> il dono che sognavo
> non per me ma per tutti
> appartiene a me solo, Dio diviso
> dagli uomini, dal sangue raggrumato
> sui rami alti, sui frutti.

Qui, in *Anniversario*, la lontananza dall'alto (dai « rami alti »), divenendo estraneità al sacrificio cristiano, fa

[76] Per una conferma di questa interpretazione, cfr. G. Cambon, *Montale sull'ultima spiaggia. Pagine di diario* cit., p. 354.

scontare il « dono » con l'isolamento e con la caduta, definitiva, di quella speranza « per tutti » che la Cristofora aveva annunciato. L'affermazione « appartiene a me solo » replica quella implicitamente contenuta nell'interrogativo di *Se t'hanno assomigliato...* (« con chi dividerò la mia scoperta? ») e la constatazione di *Per album*: « Ho proseguito fino a tardi / senza sapere che tre cassettine / [...] si sarebbero aperte per me solo ».

Se si è disgregata l'ipotesi dell'incarnazione fondata sulla discesa della creatura angelica, neppure sembra reggere quella fondata sulla risalita. È la possibilità della conciliazione del valore con la vita che si va sfaldando, rendendo precaria la sopravvivenza stessa della poesia in quanto « Amore in terra », sintesi di assoluto e di particolare, di universale e di individuale. Non per nulla con *Anniversario* siamo alle soglie delle « Conclusioni provvisorie » e alla vigilia di quel coerentissimo silenzio poetico che seguì l'uscita della *Bufera*.

8. Le due poesie, che, unificate sotto il titolo di « Conclusioni provvisorie », chiudono *La bufera e altro*, sono le ultime anche da un punto di vista cronologico: del 1953 *Piccolo testamento*, dell'anno successivo *Il sogno del prigioniero*. Come soluzioni metriche e linguistiche, sono assai vicine a *Per album* nella spregiudicatezza prosastica del linguaggio (che, in *Il sogno del prigioniero*, inaugura una serie di metafore gastronomiche — ma un preavviso in tal senso era già in *Il gallo cedrone* — destinate a continuare in *Satura* e oltre) e nella varietà ritmica provocata dalla rarefazione degli endecasillabi regolari e dalla successione irregolare dei versi più svariati, quaternari, settenari, ottonari, novenari, decasillabi, endecasillabi, endecasillabi ipermetri, versi di dodici e di tredici sillabe, o formati da un doppio settenario, e talora anche non riconducibili ad alcuna misura tradizionale.

A conferma di quanto la crisi attestata da « Madrigali privati » e, prima ancora, da *L'ombra della magnolia* affondi le proprie radici in motivazioni d'ordine storico e

ideologico, si tratta di due poesie apertamente politiche, interne a quel filone che potremmo chiamare 'civile' — se il termine non evocasse un'immediatezza di impegni e di significati parenetici da sempre estranea all'arte di Montale — che percorre tutta *La bufera*, dalla epigrafe iniziale di d'Aubigné a *Madrigali fiorentini* e *Ballata scritta in una clinica* sino a *La primavera hitleriana* e a *Le processioni del 1949*. *Piccolo testamento* allude esplicitamente alla catastrofe della civiltà occidentale (rappresentata dai tre fiumi che bagnano le principali città di Francia, Gran Bretagna, Usa), mentre in *Il sogno del prigioniero* abbondano situazioni e immagini desunte dalla cronaca politica delle purghe staliniane (come è noto, la morte di Stalin, avvenuta appunto nel 1953, dette avvio a una radicale revisione critica del suo operato — è la destalinizzazione — che influenzò profondamente tutti gli anni Cinquanta). Non si deve credere, tuttavia, a un diretto parteggiare o a un'esplicita presa di posizione a favore di una parte o di un'altra. L'autore si limita a prendere le distanze e delinea la propria fede in negativo piuttosto che in positivo (in positivo, ribadisce solo la fede nella propria fede: la quale resta, in realtà, assolutamente imprecisata). La polemica contro le due chiese (quella democristiana e quella comunista) e contro lo stalinismo mira a mettere sotto accusa l'intera civiltà moderna; non per nulla è di questo periodo un atteggiamento nettamente critico nei confronti non solo dell'Urss ma anche degli Usa. Le due grandi potenze contrapposte, esattamente come i due partiti che allora le rappresentavano in Italia, sono responsabili ai suoi occhi di proporre un modello di civiltà anonima, massificata e meccanizzata. Questo è il segno più pericoloso della decadenza e della corruzione della cultura occidentale. Il guaio è, per Montale, che questa cultura è l'unica per lui possibile, ed è senza alternative. Di conseguenza, il declino di questa civiltà, della sua cultura e della sua più alta tradizione lirica (quella d'origine orfica e romantica che giunge sino all'ermetismo) viene vissuto, *tout court*, come fine della storia e della poesia. Anzi, come la crisi di quella tradizione diventa per lui

crisi dell'identità della poesia e della possibilità stessa di una sua sopravvivenza, così la crisi della civiltà europea e dei suoi valori diventa per lui perdita d'identità individuale e sociale. La condizione di prigionia è dunque più reale di quanto, in genere, si pensi. Il poeta è condannato al « delirio d'immobilità » di chi organizza le proprie difese e incessantemente cerca una via di scampo restando al di qua del « muro », prigioniero di confini invalicabili che si chiamano Hudson, Senna, Tamigi.

Alla catastrofe incombente e ai presagi di morte il poeta tenta nondimeno di fornire una risposta positiva attraverso il *testamento* (con un'attestazione, lasciata agli eredi, di fedeltà ai propri ideali: « Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato / non può fallire nel ritrovarti ») e il *sogno* (« ma la paglia è oro, / la lanterna vinosa è focolare / se dormendo mi credo ai tuoi piedi. [...] L'attesa è lunga, / il mio sogno di te non è finito »). A questi due atti, che dimostrano in realtà una condizione d'impotenza, è affidato quanto, nelle « Conclusioni provvisorie », ancora resiste di una possibilità di futuro; ma ormai si tratta solo di un moto di orgoglio e di una rivendicazione personale aristocratica e persino spietata (« ognuno riconosce i suoi ») [77] o dell'esile risarcimento fantastico della trasformazione della realtà in sogno. La situazione reale del soggetto è senza futuro: è quella di chi attende la morte o giace in prigione, di chi non può più muoversi, avanzare, cambiare orizzonte e può solo ripiegarsi sul passato o sull'immaginazione. Predominano « provvisorietà » e incertezza, e così comincia a indebolirsi in modo decisivo la possibilità di delineare un senso e un destino, di leggere nella propria esistenza un significato più generale e addirittura universale. Si indebolisce, insomma, la prospettiva stessa del « romanzo ».

La speranza sottesa al titolo *Romanzo*, immaginato nel 1949, è caduta, e la scelta, al suo posto, di *La bufera*

[77] Si veda la lettura di *Piccolo testamento* fatta da F. Fortini, in *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari 1977, p. 140.

e altro (titolo « evasivo e inconcluso » [78]) è un segnale appunto di questo mutamento. E infatti quale « romanzo » può darsi, ormai, se, come si legge in *Piccolo testamento*, « una storia non dura che nella cenere / e persistenza è solo l'estinzione »? L'« iride » di *L'anguilla* resta, ma riferita a un'esperienza del passato che ha un puro valore di « testimonianza » (« Solo quest'iride posso / lasciarti a testimonianza »). D'altra parte, il futuro è presente solo in una prospettiva apocalittica: « quando spenta ogni lampada / la sardana si farà infernale / e un ombroso Lucifero scenderà su una prora / del Tamigi, del Hudson, della Senna / scuotendo l'ali di bitume semi- / mozze dalla fatica, a dirti: è l'ora ». Ritorna il verbo « scendere » con tutta la sua valenza simbolica, ma rovesciata ora di segno: a scendere non è la creatura angelica messaggera di salvezza, ma un ombroso Lucifero, messo di morte. E l'annuncio della fine non riguarda solo il poeta come soggetto empirico, ma anche il tu, Clizia, la poesia, la civiltà occidentale. Come in *Il gallo cedrone* la morte coinvolge tanto il soggetto quanto il suo duplicato trascendentale, ma ormai senza la speranza sotterranea di allora.

Se la dimensione dell'alto, appartenente ora all'« ombroso Lucifero », si è rovesciata da positiva in negativa, quella del basso è sì accettata come esclusiva condizione dell'uomo ma coincide ormai col fondo di una prigione. Anche in *Il sogno del prigioniero* l'alterna vicenda dei tentativi di salvezza appartiene al passato e si chiude con un fallimento: « mi sono fuso / col volo della tarma [...], ho annusato nel vento il bruciaticcio / dei buccellati dai forni [...], ho suscitato / iridi su orizzonti di ragnateli / e petali sui tralicci delle inferriate, / mi sono alzato, sono ricaduto / nel fondo dove il secolo è il minuto ». Il bilancio riguarda soprattutto l'esperienza dell'Anguilla e di Volpe, il tentativo di collocare l'« iride » nella prigione, nel « laggiù » (« il tenue bagliore strofinato / laggiù ») di una situazione ormai tutta terrena. Il

[78] Cfr. G. Contini, *op. cit.*, p. 79.

volo della tarma replica (anche nel destino di morte) quello del gallo cedrone, ma ovviamente senza la sua regalità. L'abbassamento (del « volo » e, insieme, del linguaggio) è confermato dall'accenno volutamente prosastico (sottolineato, come nelle « Silvae », da un vocabolo d'uso comune solo in Toscana) a un altro simbolo di speranza (« il bruciaticcio / dei buccellati »). Questo « quaggiù » a sua volta ripete il « quaggiù » con cui, nel 1946, veniva teorizzato il « romanzo » dell'infanzia; ma esso ora non è più oggetto dello stesso investimento esistenziale e culturale, non è più illuminato dal guizzo dell'anguilla né dal gesto passionale di Volpe e può essere tenuemente rischiarato (« Albe e notti qui variano per pochi segni »); e si pensi, di converso, a tutta la simbologia delle *Occasioni* e della *Bufera* fondata sulla contrapposizione luce-notte) solo dalla tenacia dell'« attesa » e dall'attività fantastica del « sogno », a cui viene limitata ora la stessa forza magica della poesia.

Caduta l'utopia « per tutti », si è logorato anche il sogno d'individuale salvezza e quasi d'infantile onnipotenza (l'io-Dio) consegnato ad *Anniversario*. La crisi dell'ipotesi dell'incarnazione e la inconciliabilità fra valore e vita non ammettono altro risarcimento che una orgogliosa rivendicazione di coerenza individuale. Troppo poco per un poeta come Montale, che aveva puntato ben più in alto. La « provvisorietà » delle « Conclusioni » è così solo un preludio al silenzio. Fine del « romanzo » e fine della poesia rischiano di coincidere: anzi, coincideranno di fatto per quasi un decennio.

Capitolo quinto

TRA « LA CASA DELLE DUE PALME » E UN ALBERGO DI LUSSO

1. Tra il 1939 e il 1943, perduto il posto di direttore del « Vieusseux », Montale fu costretto a vivere di traduzioni dall'inglese, per conto della casa editrice Sansoni e soprattutto della Bompiani. Traduce Steinbeck, Melville, Hawthorne, confrontandosi così con la misura narrativa non solo del racconto, ma del romanzo: una prospettiva, questa, che da sempre lo attraeva. Collabora con Vittorini all'antologia *Americana*, proponendo e traducendo, fra l'altro, un racconto di Hawthorne, *Wakefield*, ritratto di un *outcast* in crisi di identità nell'alienazione urbana e alle prese con una non felice situazione coniugale: ove la scelta di Montale interessa non solo per l'originalità della sua intuizione critica (allora quel racconto non era stato ancora rivalutato), ma per le opzioni ideologiche (critica alla massificazione, idoleggiamento dell'*outcast*-snob) e per l'identificazione autobiografica col personaggio protagonista.

Già a partire dalla fine degli anni Venti Montale aveva cominciato a tradurre testi poetici da T. S. Eliot, da Guillén e, prima del 1938, da Shakespeare (tre sonetti e vari frammenti da *Midsummer Night's Dream*). Ma, anche in questo campo, fra il 1938 e il 1939 va registrata un'accentuazione netta dell'impegno del traduttore che dura sino al 1948, quando esce il *Quaderno di traduzioni*, con versioni anche da E. Dickinson, G. M. Hopkins, H. Melville, T. Hardy, W. Blake, J. Maragall, J. Joyce, O. Milosz, W. B. Yeats, L. Adams, D. Thomas, C. Kavafis.

Questo lavoro di traduttore in versi si presta ad ana-

lisi di tipo diverso, in relazione, a esempio, al rapporto che il poeta stabilisce coi suoi modelli e ai debiti che contrae nei loro confronti, ma anche al duplice interscambio di dare-avere fra l'autore come traduttore e lo stesso autore come poeta in proprio (nel senso che ora è Montale poeta a far giocare nelle sue versioni i risultati precedentemente acquisiti ' in proprio ', ora è invece il Montale traduttore a esperire soluzioni che torneranno poi nelle sue poesie) [1]. In questa sede interesseranno soprattutto quegli aspetti dell'attività di Montale traduttore che coinvolgono direttamente la sua ' storia ' di poeta, con particolare riferimento al *côté* tecnico-formale e a quello tematico e culturale (in stretta connessione, qui, col lavoro di Montale critico).

È l'autore stesso ad ammettere l'importanza del suo impegno di traduttore in versi come indispensabile apprendistato tecnico, con specifico riguardo alla lotta da lui condotta « per scavare un'altra dimensione nel nostro pesante linguaggio polisillabico » [2]. La differenza di struttura e di velocità fra la lingua e il verso inglesi (dato che le parole in questa lingua sono quasi tutte monosillabiche o bisillabiche) e la lingua e il verso italiani lo induce alla ricerca di concentrazione espressiva [3] attraverso lo sfoltimento dell'aggettivazione e la rarefazione delle immagini, nonché all'« alleggerimento della materia verbale ottenuto

[1] Cfr. G. Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 144-63.

[2] Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 567.

[3] Significativa è la differenza rispetto a Ungaretti, anche lui traduttore di Shakespeare (cfr. G. Ungaretti, *40 sonetti di Shakespeare*, Mondadori, Milano 1946), il quale allunga il verso italiano nel tentativo di farlo coincidere con quello inglese sul piano della precisione semantica, mentre Montale rende il decasillabo inglese col nostro endecasillabo. Su questo punto, e più in generale sulle traduzioni da Shakespeare (e da Eliot), cfr. R. Meoli Toulmin, *Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, in « Belfagor », XXXVI, 1971, 4.

fondamentalmente attraverso mezzi ritmico-prosodici » [4] (a esempio, attraverso l'impiego assai frequente di parole sdrucciole e tronche). Soprattutto nel caso di Shakespeare (diverso è quello di Eliot, le cui versioni si attengono a una più scrupolosa letterarietà), Montale si cura non tanto di una fedeltà ritmica e contenutistica, quanto di una fedeltà formale al modello, che in questa occasione è il sonetto elisabettiano, la cui influenza si fa sentire nei « Mottetti » e, ancor più, in « Finisterre » (dove, a suo tempo, abbiamo notato quattro componimenti di questo tipo). In particolare, la traduzione dei sonetti shakespeariani sembra aver collaborato in modo notevole al rafforzamento della tendenza manieristica (stilnovistico-petrarchesca) degli anni Trenta e dell'inizio degli anni Quaranta, come può apparire anche dal gioco delle metafore in questa versione del sonetto XXXIII (da confrontarsi con quelle analoghe impiegate per Clizia):

> Anch'io sul far del giorno ebbi il mio sole
> e il suo trionfo mi brillò sul ciglio:
> ma, ahimè, poté restarvi un'ora sola
> rapito dalle nubi in cui s'impiglia.

Altrove è evidente il tributo del traduttore al poeta, nel tema che da *Presagio* di Guillén passa al mottetto *Ecco il segno; s'innerva* (nonché, forse, a *Stanze*):

> Batte la vita tua non mai vissuta
> dentro di me, tic tac di nessun tempo.
>
> [...] è ancora
> tua vita, sangue tuo nelle mie vene.

[4] Cfr. P. V. Mengaldo, *La panchina e i morti (su una versione di Montale)*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)*, Librex, Milano 1983, p. 139. Su Montale traduttore, oltre a questo e ai saggi citati alle note 1 e 3, si veda anche M. P. Musatti, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, in « Strumenti critici », XIV, 1980, 41.

Sul piano tematico, sarà utile intanto osservare che le traduzioni poetiche montaliane non nascono tanto dall'interesse per l'opera complessiva di un autore straniero, quanto dall'accensione esistenziale e/o dallo stimolo formale che un singolo testo gli offre, presentandosi a lui, dunque, come ' occasione ' individuale. A correggere una tendenza attuale della critica, assai sospettosa verso concordanze di tipo tematico e incline a liquidare come contenutistica la loro analisi, bisogna aggiungere subito che il caso dell'accensione provocata dall'affioramento di un motivo o di uno spunto esistenziale e/o narrativo è assai frequente e sempre di grande interesse. Soprattutto per i testi del periodo della *Bufera* è possibile individuare un ricco sistema di correlazioni fra le poesie tradotte e quelle in proprio. Anzitutto sono molto numerosi i riferimenti puntuali che dalle versioni passano alle poesie (più raramente, viceversa), come — per limitarsi a qualche esempio — il già notato tema della donna-specchio, o quello della « tempesta » di Dickinson (equivalente della « bufera »), o la coincidenza fra la « tarda estate » e la « orografia di brace » di *Ramo d'autunno* (da Guillén) e l'estate di S. Martino che « smotta / le sue braci » dell'*incipit* di *Iride*, o fra la situazione di *Billy in catene* (da Melville) e quella del prigioniero delle « Conclusioni provvisorie », o fra il modo di presentare la « trota » della versione da Hopkins e quello di altre trote o dell'anguilla delle « Silvae ». In secondo luogo vi è precisa corrispondenza fra i fondamentali nuclei poetici delle « Silvae » e i temi di una serie di poesie tradotte fra il 1945 e il 1948, come *La bellezza cangiante* di Hopkins, *Vecchia panchina* di Hardy, *Alle Muse* di Blake, *Guardando i canottieri di San Sabba* di Joyce, *Cant espiritual* di Maragall, *Quinta poesia* di Thomas, *I barbari* di Kavafis. Il complesso di queste traduzioni porta infatti allo scoperto la stessa trama di motivi e di ipotesi che abbiamo trovato nelle poesie del medesimo periodo: il senso di una civiltà assediata, inetta e impotente, in attesa di una non evitabile catastrofe (i barbari di Kavafis); la lontananza e l'estraneità delle Muse al presente (cosicché il testo di Blake sembra aver con-

fermato in Montale le suggestioni della foscoliana fuga delle Grazie o della hoelderliniana dipartita degli dei); il ritorno dei morti (in Hardy); la guizzante vitalità dell'« Amore » (in Joyce; ma la maiuscola è tutta montaliana); l'associazione fra pulsioni di vita e di morte e la circolarità fra fine e inizio nel testo di Thomas, la cui versione è ricca di spunti che confluiranno poi in *L'anguilla*[5]; la lode di Dio colto nella bellezza mutabile delle sue creature, con un accento posto sulla concretezza terrena degli incanti naturali, cosicché l'impronta del divino si palesa, nel testo di Hopkins, nella « striscia roseo-biliottata della / trota in acqua », come nel guizzo del pesce-serpe in *L'anguilla*; la scelta del valore irrinunciabile del « qui » o del « laggiù » in Maragall (« questa terra con quanto in essa cresce / è la mia patria »). Se si pensa che in questo periodo Montale è tutto impegnato nel tentativo di dare un nuovo fondamento e una diversa curvatura alla teoria dell'incarnazione, correggendola in senso immanentistico, si vedrà che si tratta di scelte tutt'altro che casuali o disorganiche (la stessa versione da Maragall sembra voler essere una risposta al dubbio, comunicato a Bobi Bazlen per *Elegia di Pico Farnese*, che la « simbologia cristiana dimezzi la vita »).

Analogamente, sono significative del percorso compiuto da Montale dopo *La bufera* alcune versioni inserite nel *Quaderno di traduzioni* nelle edizioni degli anni Settanta (dopo quella del 1948, ne uscirono due nel 1975): a esempio, quella da Pound (che dovrebbe risalire al 1955) o l'« adattamento » da Djuna Barnes (che è del 1973). Nella prima, la civiltà occidentale e i suoi valori umanistici, ormai in declino, sono travolti dallo stesso sfacelo apocalittico di cui si parla nelle « Conclusioni provvisorie » e non meritano più alcun sacrificio: « Ne è morto una miriade, / e dei meglio [...]. Tutto per due palate di statue in pezzi / e per qualche migliaio di libri squinternati ». Nel secondo si riprende il motivo della circolarità

[5] Cfr. G. Orelli, *« L'anguilla »*, in *Accertamenti montaliani*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 80.

inizio-fine, ma ora l'eterno ritorno su se stessa di ogni creatura è visto in quella chiave scettica e negativa che caratterizza l'ultima stagione poetica montaliana: il tema, insomma, è lo stesso di *L'anguilla*, ma rovesciato di segno: alla fine « Un sole furibondo, arso di sete, / sugge l'ultimo giorno e insieme il primo ».

Anche nelle versioni poetiche degli anni Quaranta è riscontrabile poi la stessa tendenza alla prosasticità e alla narratività che abbiamo constatato nella produzione in proprio: basti pensare al modo, recentemente studiato da Mengaldo [6], con cui l'autore ha articolato e sollecitato narrativamente la ' vicenda ' di *Vecchia panchina* di Hardy (apportandovi anche alcune innovazioni rispetto all'originale) o alle soluzioni linguistiche di *Billy in catene* o di *Cant espiritual*.

Precise istanze di poetica sono evidenti pure nelle versioni eliotiane, d'altronde accompagnate da non pochi articoli critici che contribuirono in modo decisivo a far conoscere in Italia il poeta anglo-americano. Sia le une che gli altri rientrano in una precisa battaglia di tendenza, e cioè in una lotta su due fronti, contro gli ermetici e i teorici della poesia pura da un lato, contro i neorealisti dall'altro. Soprattutto negli scritti successivi alla fine della guerra, Eliot, Valéry, Hölderlin sono assunti come modelli per la loro capacità di essere lirici e filosofi insieme, di saper unire canto e pensiero. Nello stesso tempo Eliot e Hopkins, già amati negli anni Trenta perché interni a quel filone metafisico in cui anche il poeta italiano si riconosceva, vengono ora prediletti piuttosto come maestri dello « sprung rhythm ». In Eliot Montale avverte (in un articolo del 1947) « un particolare e niente affatto pindareggiante *sprung rhithm*: il senso di una musica sorgiva, personalissima, che fa vibrare dal sottosuolo del lessico più comune tutte le possibili armoniche » [7]. E tre anni dopo:

[6] Cfr. P. V. Mengaldo, *art. cit.*
[7] Cfr. E. Montale, *Eliot e noi*, in *Sulla poesia* cit., p. 443.

In lui la parola prosastica convive accanto a quella aulica, il tono diventa lirico per accensione interiore, non già perché obbedisca alle leggi di un metronomo. Eliot giunge spesso al canto dal recitativo, al tono alto dal tono più parlato che possa darsi [8].

Eliot, insomma, è assunto a modello a causa (egli dirà nel 1965, quando già lavorava a *Satura*) della « musica bassa, apparentemente prosastica, parlata e non cantata » [9] del suo verso libero, durante il percorso che ha nelle « Silvae » e poi in *Satura* due approdi diversi, che si presentano tuttavia come tappe di uno stesso viaggio. Non per nulla anche Hardy sarà amato e apprezzato per essere riuscito a trattare poeticamente « una grande materia prosastica » [10]. Insomma, grazie alla sua attività di traduttore e di critico militante di autori stranieri, il Montale del dopoguerra ha cercato e trovato le pezze d'appoggio per una poetica personale in rapida evoluzione, in cui il classicismo postsimbolista delle *Occasioni* e di « Finisterre » si sta ormai corrodendo e s'impone la necessità di nuove soluzioni ritmiche e linguistiche, sulle quali l'influenza del « tono basso » di Eliot, e dei *Four Quartets* soprattutto, si fa sentire in profondità.

Come critico letterario, Montale si rivelò già negli anni Venti lettore finissimo soprattutto della letteratura moderna e contemporanea europea e americana. I suoi scritti *Sulla poesia* (riuniti nel 1976, a cura di Zampa) si ispirano a un metodo assai lontano dall'indifferenza crociana nei confronti della tecnica artistica (anzi, su questo punto il dissenso con Croce fu sempre esplicito). Questa costante attenzione al momento tecnico-formale non lo induce però, negli anni Sessanta, ad alcuna simpatia per il formalismo di tipo strutturalistico, e la sua prosa critica non mancherà di strali contro le pretese scientifizzanti di esaurire la com-

[8] Cfr. E. Montale, *Invito a T. S. Eliot*, ivi, p. 463.
[9] Cfr. E. Montale, *Ricordo di T. S. Eliot*, ivi, p. 518.
[10] Cfr. E. Montale, *Thomas Hardy*, ivi, pp. 527-29.

plessità di un testo. D'altronde, a chi privilegia in modo esclusivo l'organizzazione dei significanti Montale è sempre pronto a ricordare che « la lettera, in poesia, è sempre rivelatrice » [11].

Della lontananza da Croce, ammirato ma non amato, resta traccia anche nell'unico saggio di grande respiro non dedicato ad argomenti di letteratura moderna e contemporanea, vale a dire *Dante ieri e oggi* (1965), in cui il riferimento alla distinzione fra « struttura » e lirica, non-poesia e poesia, si accompagna all'affermazione del nesso strettissimo che unisce nella *Commedia* immagine e profezia, storia reale e vicenda atemporale, quasi a sottolineare quella « figuralità » di concezione che in qualche modo era da lui stesso perseguita (d'altronde, questo saggio conferma che l'approccio critico a Dante appare filtrato attraverso l'esperienza di lettura che ne aveva fatto il pure qui citatissimo Eliot).

Anche nei confronti della poesia italiana contemporanea, il giudizio del critico è spesso inseparabile da precise scelte di poetica. Nel dopoguerra, a esempio, la sua presa di distanza dagli ermetici e la sua freddezza nei confronti di Ungaretti appaiono significativi non meno della sua avversione nei riguardi della letteratura *engagée* di tipo neorealistico. Ne escono inoltre confermate le sue opzioni in direzione narrativa e prosastica, come rivelano da un lato il saggio su Gozzano e la simpatia per Saba (cui dedica vari interventi) e, dall'altro, la ininterrotta polemica contro « le quattro parole isolate [...] nel vuoto pneumatico » [12]. Stranamente, ma in coerenza con il proprio apprendistato adolescenziale e con le proprie origini, non nasconderà mai la sua preferenza per autori isolati o autodidatti (come Pea o Govoni) o per poeti ' leggeri ' e sperimentali, come Palazzeschi o il futurista Buzzi.

[11] Cfr. E. Montale, *Eliot e noi* cit., p. 443. Su Montale critico, cfr. soprattutto U. Carpi, *Montale dopo il fascismo dalla « Bufera » a « Satura »*, Liviana, Padova 1971.

[12] Cfr. E. Montale, *La poesia si vende*, in « Corriere della sera », 11 novembre 1949.

Mentre già sono stati raccolti, almeno in parte, gli scritti di critica musicale (nel volume *Prime alla Scala*, a cura di G. Lavezzi, uscito nel 1981), non sono stati ancora editi gli scritti *Sulla prosa*, non meno importanti, per qualità e quantità, di quelli sulla poesia. Dal suo interesse giovanile per Svevo (al cui successo in Italia egli contribuì in modo decisivo con una serie di articoli riuniti in volume per la prima volta nel 1966, insieme col carteggio fra i due autori) alla sua critica perplessità nei confronti degli « antiromanzi » della neoavanguardia, per un cinquantennio Montale seguì la narrativa italiana e quella straniera, sempre mantenendo una spiccata predilezione per un impianto narrativo di tipo ottocentesco, capace di enucleare una parabola e un destino del personaggio (donde la sua preferenza iniziale, mai del tutto rinnegata, per *Senilità* rispetto a *La coscienza di Zeno*, o quella per *Mastro-don Gesualdo* rispetto al più sperimentale *I Malavoglia*). È un'opzione, anche questa, del tutto coerente con la vocazione romanzesca dei suoi primi tre libri di poesia.

2. Sembra che Roberto Longhi dicesse, non senza maligna acutezza, che con Montale « siamo sempre all'ombra di un albergo di lusso » [13]. E in effetti, a mano a mano che ci si allontana dagli *Ossi*, nei suoi versi e soprattutto nei suoi racconti e nelle sue prose giornalistiche si respira una atmosfera da turismo mondano, coi suoi luoghi deputati, le sue provvisorie ma mai volgari residenze estive (Asolo e Saint-Moritz, Ascona e la Camargue), i suoi riti, il suo cicaleccio futile e brillante. Vi si muove un'intellettualità cosmopolita e poliglotta, fra la quale si trova a proprio agio — seppure dietro lo schermo di una elegante ironia — il personaggio autobiografico, una figura di snob, eccentrico e spaesato, perfettamente inserito in essa eppure incline a un atteggiamento trasversale, da « apocalittico » e « integrato » a un tempo (per usare una terminologia dei nostri giorni). Sappiamo già che, sul piano ideologico,

[13] Cfr. G. Lonardi, *op. cit.*, p. 209.

Montale giustifica e addirittura teorizza tale comportamento in nome di un « superiore dilettantismo » (come già lo aveva chiamato nel 1925), capace di sfuggire ai ' ruoli ' obbligati imposti dalla società e alla massificazione della civiltà meccanizzata e di custodire gelosamente — ma non senza la sensazione di un'impotenza e di una frustrazione — i valori di una civiltà ormai in via di dissoluzione. Ma sul piano esistenziale e psicologico le cose sono assai più complicate; ed è appunto in questa maggiore complessità che affonda le proprie radici la poesia montaliana. Così, il dandismo umanistico non si esaurisce nel turismo mondano, ma fa parte di una ricerca di alternativa al presente, che si configura anche come ritorno al paese dell'infanzia, rielaborazione del lutto dei « cari perduti », aspirazione a un tempo ' diverso ' da contrapporre a quello della società industriale. Se l'albergo di lusso è il riferimento obbligato dell'intellettuale-snob, nella sua variante pubblica e mondana, la « casa delle due palme » (che, già dal titolo, ispira un racconto di *Farfalla di Dinard*), vale a dire la dimora di Monterosso, è l'altro polo della sua *quête*, quello in cui l'aspetto privato ed esistenziale fa aggio su quello ideologico, pur fortemente presente anche in questo caso.

Ne abbiamo conferma in *Farfalla di Dinard*, dove la casa delle due palme e l'albergo di lusso non sono solo i perni attorno a cui si snoda la narrazione di alcuni racconti; l'una e l'altro sono, piuttosto, i punti magnetici fra cui si muove, venendone comunque orientato, l'ago della ricerca durante un percorso pure ricco di deviazioni e anche di diversivi.

Farfalla di Dinard uscì per la prima volta nel 1956, presentando suddivisi in tre parti i venticinque racconti che allora conteneva, e in una seconda edizione nel 1960, assai simile a quella definitiva, con quarantasette racconti distribuiti in quattro parti (altri due saranno aggiunti nel 1969, un terzo nel 1973). Si tratta di prose scritte fra il 1946 e il 1953 (una, addirittura, è del 1957), e non — come avverte l'autore in una nota al libro — fra il 1946 e il 1950, e già tutte stampate sul « Corriere della sera » e

sul « Corriere d'Informazione ». Oltre a questi di *Farfalla di Dinard*, l'autore aveva pubblicati diversi altri racconti (poco più di trenta) non solo sui due quotidiani milanesi (ove firmava, anche con uno pseudonimo, Alastor, le prosette narrative di due rubriche, « La storia vera » e « Il Novellino »), ma anche, già a partire dal biennio 1943-44, su « Il popolo di Roma », « La Nazione del Popolo », « La patria », « Il mondo », « La Lettura », « Il Corriere del Ticino ». In qualche caso, i racconti esclusi hanno un notevole valore documentario e, più raramente, anche estetico [14].

Delle quattro parti di cui consta l'edizione definitiva di *Farfalla di Dinard* la prima presenta un numero di racconti leggermente superiore alle altre ed è nettamente più consistente anche da un punto di vista quantitativo (da sola occupa un terzo del libro); è dedicata alla « casa delle due palme » e ai ricordi dell'infanzia e della giovinezza. Nella seconda prevalgono figure, in genere positive, di intellettuali-snob, o sono rappresentati ambienti mondani frequentati da signore aride e vane (non manca una punta cattiva di misoginismo). La parte terza è dedicata alla moglie, presente nei primi sei raccontini (non senza, anche qui, una vena d'acredine, seppure temperata dalla pietà e dall'autoironia e spesso mascherata sotto un atteggiamento di pazienza e di umiltà), e a ricordi del periodo della dittatura fascista. Nella parte quarta, infine, protagonista è l'« io » al presente, in situazioni e paesaggi attuali, colto mentre riposa su una spiaggia mondana, cammina insonne per i corridoi di un albergo, siede a un caffé della piazza di Dinard ove gli appare la farfallina che dà il titolo al libro. D'altronde, caffé, alberghi, ristoranti, località turistiche di fama internazionale (ma rigorosamente di élite) compaiono frequentemente, a partire dalla parte seconda.

Che fra i due poli del libro passi la stessa corrente, è comprovato, sul piano programmatico, da un articolo del 1946, *Mutazioni*, ora compreso in *Auto da fé*, ove la difesa

[14] Dei racconti esclusi dalla *Farfalla* ho dato notizia nel mio *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984, pp. 194-209.

degli ultimi umanisti, che vivono in modo appartato ed eccentrico, va di pari passo con quella del buon vino e della villeggiatura, intesa come ritorno alla « casa paterna » e riscoperta del mondo dell'infanzia, e, sul piano della dinamica narrativa, dal nesso profondo che unisce i racconti della prima parte agli altri e dal messaggio esplicito consegnato al lettore dal protagonista autobiografico di *Il bello viene dopo* (un racconto davvero centrale), il quale, non casualmente, unisce in sé i tratti dell'intellettuale-snob e del nostalgico e polemico confutatore del presente in nome del passato. E in effetti i rituali scaramantici di *Crollo di cenere*, le fotografie di un ocapi o di un cavallo da corsa, la sorte di un piccione viaggiatore, gli oggetti-amuleto (come la sveglia di *Angiolino*, la stessa di *Ballata scritta in una clinica*), il tentativo « di repêchage di ciò che la vita, crudele, ha gittato fuori delle sue rotaie » (in *I quadri in cantina*), le « cianfrusaglie » e i gesti bizzarri dei due anziani coniugi (nei racconti posti all'inizio della parte terza) sono altrettanti strumenti di esorcismo con cui si cerca di delineare un incerto itinerario di salvezza dentro e contro la società contemporanea, non meno del vagheggiamento del padre, delle vecchie serve analfabete e barbute, di Galiffa, il cane del « manente », dei compagni di giochi dell'infanzia, della pesca all'anguilla, della caccia al beccafico e alla busacca. Personaggi come il signor Fuchs, « chierico dello snobismo » o Mr. Stapps, « sacerdote convinto » e ultimo « superstite di una cultura che egli sentiva minacciata » (e per questo « unica sentinella rimasta in linea in una città [Firenze] che era stata uno dei polsi della civiltà europea ») rappresentano la stessa alternativa ideale che l'autore intravede anche nella villeggiatura come ritorno alla casa paterna, nel culto del vino, nell'incontro coi morti. In *Il bello viene dopo* i due mondi (quello dell'intellettuale-snob, frequentatore di alberghi e di ristoranti di lusso, e quello del passato ligure) appaiono uniti nel personaggio autobiografico ma anche oggettivamente contrapposti nella contraddizione che polemicamente lo distingue dalla signora che lo accompagna, quasi in una

ripresa dello schema verghiano di *Fantasticheria*: da un lato un uomo che intende recuperare un passato in via d'estinzione, dall'altro una donna che è simbolo del presente e del desiderio di oblio e di annullamento della memoria che l'appiattimento all'attualità porta con sé. « Il fosso delle anguille », qui rievocato dal protagonista, « diventa quello della memoria » [15] (« Ma tu vuoi restarci dentro, nel fosso, a pescarci le anguille del tuo passato », lo rimprovera la donna), rendendo così esplicito quel nesso fosso-anguilla-passato-morti, da cui nasceranno diverse poesie delle « Silvae » (a partire proprio da *L'anguilla*). D'altronde, molti di questi racconti portano in piena luce le radici autobiografiche e le occasioni reali di diverse poesie montaliane, tanto da assolvere l'utilissima funzione di commento, o glossa al margine, dei testi poetici.

La tendenza prosastica che abbiamo notato nelle « Silvae » (che cronologicamente appartengono alla stessa area di composizione di questi racconti e che appaiono assai strettamente connesse ai temi della prima parte del libro) si presenta qui ancor più accentuata. Le traduzioni dalla narrativa americana fatte negli anni della guerra, la necessità di un nuovo confronto con la realtà maturata con la crisi dell'« esperienza petrarchesca » di « Finisterre », nonché le stesse esigenze della pratica giornalistica, costringono Montale a misurarsi con la prosa. All'inizio si trattò di prose liriche, due delle quali, come sappiamo, furono accolte nella *Bufera*. Ma già nello stesso anno della loro pubblicazione (il 1943) esce anche, seppure con titolo diverso, *Una spiaggia in Liguria*, in cui la tensione lirica e linguistica all' ' alto ' non esclude affatto un massimo di precisione realistica (o, dato il periodo, neorealistica), rilevabile dal cumulo di termini tecnici marinareschi o venatorî o dal ricorso al dialetto ligure e all'indiretto libero per rendere un parlato talora addirittura non virgolettato. Tuttavia, in questo racconto, l'incontro

[15] Cfr. C. Segre, *Invito alla « Farfalla di Dinard »*, in *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 135-53.

di tonalità alte e basse va nel senso di riassorbire le seconde nelle prime, data anche l'impronta fortemente simbolica della narrazione (vi abbiamo accennato proprio nelle pagine iniziali di questo lavoro); e per questa ragione l'autore lo ha escluso da *Farfalla di Dinard*, libro sintonizzato su una tonalità medio-bassa, ove il linguaggio tende ad assumere la coloritura uniforme di un parlato quotidiano, non popolareggiante ma mondano-borghese. Anzi, proprio tale opzione tonale e linguistica viene adottata come criterio di selezione del materiale narrativo al momento di comporre *Farfalla di Dinard*. Anche se è esagerato collocare questo libro « agli antipodi delle liriche » [16], dato che nella zona terminale della *Bufera* è possibile notare, seppure attenuata, la stessa tendenza a una maggiore prosasticità, è vero tuttavia che nelle prose siamo molto lontani dalla concentrazione linguistica e dalla tensione sintattica, nonché dallo spessore figurale, delle poesie di quegli stessi anni.

Soprattutto nella prima parte del libro (che è la più interessante, anche sotto il profilo linguistico), è significativo il recupero di termini dialettali o parlati (in parziale sintonia con quanto accade nelle « Silvae »). Il ritorno alla casa paterna è anche ritorno alla lingua della madre e delle vecchie serve: « ritrovava in sé il dialetto che credeva di aver dimenticato » (in *La casa delle due palme*). E infatti ecco « rocca » (per « scoglio »: in simile accezione si trova già nel mottetto IX) e « *carregùn* » in *Donna Juanita*, « *foresto* », « *caruggi* » e l'espressione di avviso « *vitta ch'er beuttu* » in *La regata*, « *chetta* » in *La busacca*, « *batuso* » e « *cavagnino* » in *La donna barbuta*, « *axillo* » in *In chiave di « fa »*, per limitarsi solo a qualche esempio (a cui sarebbe possibile aggiungerne non pochi altri, magari allargando il campo d'indagine ai racconti esclusi dalla *Farfalla* e, in particolare, a *Una spiaggia in Liguria*).

Insomma, le prose di *Farfalla di Dinard* e degli altri racconti dello stesso periodo qui non compresi sono sicu-

[16] Cfr. C. Segre, *art. cit.*

ramente omogenee al progetto implicito nel titolo di « Romanzo » immaginato per *La bufera* nel 1949. Esse anticipano, inoltre, i futuri esiti di *Satura*, collocandosi, nei loro confronti, come momento obbligato di passaggio: d'altronde, le date delle due prime edizioni della *Farfalla* — 1956 e 1960 — colmano, almeno in parte, il vuoto che intercorre tra le ultime poesie della *Bufera* e le prime del quarto libro poetico montaliano. *Satura*, nella sua sostanziale diversità dai primi tre libri, è per certi versi una continuazione proprio di *Farfalla di Dinard* non solo da un punto di vista tonale e linguistico, ma anche per la corrosione critica dei miti del passato che circola nei suoi versi e che per la prima volta appare appunto in queste prose. Persino il raccontino che dà il titolo alla raccolta, ove pure la tendenza all'innalzamento è evidente anche nell'allusività del simbolo (la « farfallina » è infatti una « visitatrice », come la donna-angelo), « sentimenti e simboli sono già visti criticamente, persino con autoironia » [17]. E infatti, quando nella *Farfalla* compare Clizia, il racconto di cui è protagonista, *Clizia a Foggia*, è collocato fra altri ove campeggiano personaggi femminili bizzari (Honey, nella novella che da lei prende il titolo) o francamente fastidiosi (la signora Dirce di *La tempestosa*) o stupidamente vacui (*Donne del 'Karma'*). La stessa Clizia, d'altronde, è alle prese con una sala d'aspetto pavesata « di acchiappamosche gialli, punteggiati di macchie nere, sibilanti », si reca a un dibattito sulla metempsicosi allestito da maghi di provincia, vi si addormenta sognando di essere diventata un ragno, viene cacciata dalla sala della conferenza: non ha niente di angelico e anzi è completamente inserita in un ambiente e in un'atmosfera che l'abbassano prosaicamente. Ebbene, proprio tale decantazione ironica del materiale poetico delle *Occasioni* e della *Bufera* conferma la crisi che già abbiamo rilevato nella zona conclusiva del terzo libro sottolineandone ancor più la profondità e la gravità: nella poesia montaliana sta ormai maturando una svolta decisiva.

[17] Cfr. C. Segre, *art. cit.*, p. 153.

3. Fra *La bufera e altro* e *Satura* va registrata l'uscita di altre due raccolte di scritti montaliani: *Auto da fé* nel 1966 e *Fuori di casa* nel 1969. La prima documenta l'attività di Montale operatore culturale, concretamente impegnato in una quotidiana ' battaglia delle idee '; la seconda riunisce i *reportage* giornalistici scritti in occasione di viaggi all'estero. Anche se su entrambe si allunga l'ombra dell'emblematico albergo di lusso di cui si è detto, non mancano certo i riferimenti alla « casa delle due palme » e al suo valore simbolico: quello, come si legge in alcuni articoli di *Auto da fé*, di rappresentare la « vita di quaggiù » e quella possibilità di recuperare il « senso psicologico che ci unisce al passato » che Montale vedeva espressa soprattutto da un romanzo d'impianto tradizionale (più volte qui contrapposto a quello di avanguardia). Si va dalla commossa celebrazione della villeggiatura come ritorno all'infanzia, quando villeggiare « voleva dire la casa paterna, l'orto, il giardino, l'acqua del pozzo, l'amicizia coi figli del contadino o del *manente*, la pesca, le notti di *battuggia* o di pesca alla lampara, l'attesa della caccia, la pulitura dei fucili, la scelta delle borre, dei pallini e delle polveri, l'orlatura delle cartucce, il risveglio col batticuore all'alba del giorno dell' ' apertura ', mentre i primi spari echeggiavano fra gli uliveti » in *Auto da fé* [18], al brano che apre *Fuori di casa*, intitolato *Le Cinque Terre*, in cui ritornano le stesse rievocazioni della prima parte di *Farfalla di Dinard* (le case dei « reduci » arricchitisi in Sud America, i figli del *manente* che giocano con quelli del proprietario, i tunnel ferroviari sulla linea Levanto-La Spezia), nonché, alla fine, la stessa immagine delle barche semisommerse dal carico, all'alba, che compare anche in *Voce giunta con le folaghe* (e siccome *Le Cinque Terre* è del 1946 e la poesia dell'anno successivo, il poeta è in questo caso debitore nei confronti del giornalista).

Auto da fé è un titolo significativamente ambiguo:

[18] Cfr. E. Montale, *Mutazioni*, in *Auto da fé. Cronaca in due tempi*, Il Saggiatore, Milano 1966, pp. 86-88. Le citazioni che precedono sono da *Il mondo della noia*, ivi, pp. 81-82.

indica, nel contempo, un atto di fede e il simbolico falò in cui le manifestazioni di tale fede vengono bruciate. È del tutto coerente, dunque, con l'ideologia dello snobismo professata dall'autore: l'intellettuale non rinuncia a una propria presa di posizione, ma può affermarla solo in modi trasversali, consapevolmente impotenti. E in effetti la riflessione sulla funzione dell'uomo di cultura e soprattutto dell'artista nella società contemporanea percorre tutto il volume, dallo scritto iniziale del 1925, *Stile e tradizione*, in cui resta la speranza che la poesia possa « tornare ancora a costituire il decoro e il vanto del nostro paese » [19], alla conferenza parigina del 1952, *La solitudine dell'artista*, pervasa dal timore nei confronti del « progresso meccanico » e della « nuova tecnica della comunicazione » e della prospettiva dell'« avvento del totale uomo nuovo » che « sarebbe l'avvento del *robot*, dell'uomo meccanico, e la fine dell'arte » [20], all'amara consapevolezza dell'articolo del 1961, *Niente paura ma...*, ove l'analisi della diffusione e della crescente influenza della industria culturale induce a questa sconsolata conclusione: « quando la cultura di massa avrà raggiunto le sue mete ogni prodotto d'arte assumerà definitivamente la natura dell'oggetto d'uso che si consuma e si butta via » [21]. La stessa fiducia del 1952, che in *La solitudine dell'artista* spingeva Montale ad affidare ai *clercs* dell'intelligenza e della cultura, alle « grandi personalità isolate », il compito di creare « un'arte vera e propria, non troppo diversa dall'arte del passato e non facilmente riducibile a *cliché* » e comunque contrapposta all'« arte utilitaria e quasi sportiva delle grandi masse » [22], sembra affievolirsi col passare del tempo, a mano a mano che prevale un senso di sconforto e d'impotenza, che si estende anche al terreno gnoseologico. La crisi della condizione privilegiata della cultura e dell'arte accentua un sostanziale agnosticismo, oscillante fra una concezione pro-

[19] Cfr. E. Montale, *Auto da fé*, cit., p. 17.
[20] Ivi, pp. 54-57.
[21] Ivi, pp. 230-34.
[22] Ivi, pp. 54-57.

babilistica e relativistica del reale e l'affermazione della sua assoluta inconoscibilità [23]. La messa in discussione della centralità dell'uomo nell'universo è radicale e si accompagna a un altrettanto radicale antistoricismo, negante una concezione della storia come progresso o sviluppo. In un articolo del 1961, *Soliloquio*, si legge: « ogni guadagno, ogni avanzamento dell'uomo è pareggiato da equivalenti perdite in altre direzioni, restando invariato il totale di ogni possibile felicità umana » [24]. Si profila qui una visione del mondo che in un'intervista del 1965 appare espressa in termini anche più chiari:

> Non sono sicuro che il mondo esista, che la materia esista, che io esista. Non mi stupirei affatto se qualcuno mi dimostrasse che non esiste nulla. Io non credo che ci sia un divenire, un progresso. L'Universo è un sistema di forze finito e senza aumento: suscettibile solo di un livellamento secondo la teoria dei liquidi nei vasi comunicanti [25].

La crisi che la zona centrale degli *Ossi di seppia* già denunciava è giunta ormai alle estreme conseguenze. Il volontarismo gnoseologico di allora è corroso alle radici. Lo scetticismo colpisce alla base la possibilità stessa non solo della conoscenza (nonché, ovviamente, della rivelazione per simboli, tipica della tradizione orfica e poi simbolista) ma dell'etica, condannando a morte anche il volontarismo morale di un tempo. Non resta che l'« ergotante / balbuzie dei dannati », il vano delirio raziocinante di chi si sente ormai sommerso dal magma dell'inconoscibile.

Fuori di casa (che contiene articoli scritti nel ventennio successivo alla Liberazione) per certi versi sembra continuare *Farfalla di Dinard*, riprendendone temi e soluzioni

[23] Cfr. P. V. Mengaldo, *Montale « fuori di casa »*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 325.
[24] Cfr. E. Montale, *op. cit.*, pp. 151-52.
[25] Cfr. F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano 1982, p. 27.

linguistiche: la difesa del « dandismo inglese » con parole che tradiscono un'indubbia partecipazione autobiografica (esso è « il segno di una disarmonia, di una mancata conciliazione col mondo. È un gesto che implica sfiducia e insieme ottimismo, disperazione e fede nel destino individuale dell'uomo » [26]); il turismo mondano coi suoi luoghi deputati; il tono colloquiale e spesso ironico, con la conseguente tonalità volutamente ' mediocre '. Mentre i racconti della *Farfalla* presentano però maggiore ricchezza inventiva e un'autonomia narrativa, i pezzi giornalistici di *Fuori di casa* dipendono da precise occasioni pratiche: viaggi all'estero per seguire lavori di congressi o conferenze internazionali, per intervistare uomini politici o grandi artisti o, addirittura, per seguire il papa in Terra Santa. I paesi visitati non sono solo l'amatissima Inghilterra o la domestica Francia, della quale viene spontaneo interpretare la natura attraverso l'arte e viceversa, o la civilissima Svizzera: sono anche il Libano, la Siria, il Medio-Oriente in generale, paesi in buona misura estranei alla cultura occidentale. Ebbene, anche in questo caso, l'autore cerca di filtrare le proprie impressioni attraverso la cultura, l'arte, la letteratura europee, in uno sforzo di riduzione del diverso al già noto che caratterizza la ragione umanistica in genere e la tradizione dell'elzeviro e della prosa d'arte — e di Cecchi soprattutto — in particolare [27]. E tuttavia qui l'umanesimo è diventato una mera griglia protettiva, un meccanismo di autodifesa non più capace di fornire sicurezze né sul piano dell'organizzazione del discorso (che in *Fuori di casa* procede sempre fra mille cautele interpretative, supposizioni che si svuotano a vicenda, ipotesi moltiplicate non senza ironia e autoironia, lasciando un'impressione di sostanziale precarietà), né su quello più propriamente stilistico, caratterizzato da modi indiretti e trasversali, nonché da un ovvio abbassamento tonale e linguistico: cosicché alla fine la distanza dalla prosa d'arte

[26] Cfr. E. Montale, *Paradiso delle donne e degli snob*, in *Fuori di casa*, Mondadori, Milano 1975², p. 42.
[27] Cfr. P. V. Mengaldo, *Montale « fuori di casa »* cit.

risulta molto netta. La varietà stessa dei punti di vista che si susseguono nel libro, ma talora anche all'interno di uno stesso articolo — quello economico-sociale, quello paesistico, quello sociologico ed etico, quello artistico —, contribuisce a rafforzare una sensazione di polivalenza e di relatività del reale e dei modi con cui considerarlo. Della ragione esistono le procedure — il rifiuto dell'immediatezza, l'atteggiamento distanziante —, non le certezze di una *Weltanschauung* razionalistica. La carta, più volte giocata, dell'*humour* è il segno di uno scetticismo ormai maturo: non è sarcasmo che dissacri, né umorismo che riveli pietosa anche se nascosta compartecipazione, ma, di nuovo, solo razionalizzazione ironicamente difensiva e omaggio estremo ai freddi riti di un'intelligenza che non sa arrendersi. Anche la gratificazione personale che si intravede nei resoconti di incontri con « borghesi di qualità » [28] — soprattutto quando si tratta di artisti come Braque o Char —, dei quali egli condivide l'atteggiamento di fede distaccata nell'arte (è la parte del libro dedicata ai « ritratti »), appare sempre timorosa di effondersi, protetta da una ritrosia che per un verso deve funzionare da prevenzione psicologica nei confronti di qualsivoglia entusiasmo o possibilità d'illusione, ma per un altro è coscienza netta dell'impotenza della cultura e dell'arte, della loro totale estraneità all'orizzonte del presente.

[28] Cfr. M. Forti, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Mursia, Milano 1973, p. 335.

Capitolo sesto

LO SNOB SPAESATO: DALLA POESIA DELL'ASSENZA ALL'ASSENZA DELLA POESIA

1. *Satura* esce nel 1971. Eccetto *Botta e risposta I*, che è del 1961, raccoglie poesie tutte scritte a partire dal 1964, dopo dieci anni, dunque, di silenzio poetico. È un decennio cruciale per la storia d'Italia, che in questo periodo — sono gli anni del *boom* economico e della seconda rivoluzione industriale — entra nel novero dei paesi industriali a capitalismo maturo, trasformandosi in modo radicale e profondo. Trovano piena conferma quei sintomi di disagio di fronte al dilagare della civiltà meccanica e massificata che Montale aveva denunciato da sempre e in modo più puntuale e argomentato dopo la fine delle speranze e delle illusioni dell'immediato dopoguerra (come abbiamo visto nelle « Silvae » e in *Farfalla di Dinard*). Anzi, riflettendo su tale crisi di trapasso, Montale si orienta sempre più decisamente a negarne il carattere di svolta improvvisa e a vedere invece nel paesaggio tecnologico e alienato del presente il culmine di un processo maturato nel tempo, « a partire dalla fine dell'Illuminismo » (come si chiarisce in più luoghi di *Nel nostro tempo* [1], un libretto di prose composte anche molti anni prima ma ' montate ' dall'autore e organizzate in volume nel 1972, l'anno successivo a *Satura*, quasi a rivelarne — cosa che in effetti puntualmente avviene — lo sfondo ideologico e culturale).

[1] Cfr. E. Montale, *Nel nostro tempo*, Mondadori, Milano 1972, pp. 18 e 26.

Mentre, di conseguenza, viene a perdere di significato l'opposizione fascismo-antifascismo, è proprio la civiltà borghese occidentale nel suo complesso che gli si presenta tarlata sin dalle origini. La crisi dei valori , « il totale disinteresse per il senso della vita », sono cominciati alla fine del Settecento, per poi precipitare « in sempre più rapida escalation » [2] negli anni Cinquanta e Sessanta.

E tuttavia, rispetto a questa civiltà e a questi valori, distrutti proprio dalla società borghese che avrebbe dovuto potenziarli e difenderli, non ci sono, per Montale, alternative possibili. Egli è interamente e consapevolmente inserito in essa e non solo e non tanto sul piano della cronaca biografica (è questo il momento dei massimi riconoscimenti ufficiali anche da parte delle autorità dello Stato: fra l'altro, nel 1967 è nominato senatore a vita), quanto soprattutto su quello ideologico-culturale, data la sua totale identificazione del proprio destino di poeta con quello della civiltà di cui pure egli vede e vive la crisi catastrofica. Così l'orizzonte del « magma », del « vuoto », del « sempre eguale » diventa la sua stessa prospettiva. La perdita d'identità dal soggetto trapassa all'oggetto, investe cose e paesaggi, si estende all'universo intero. Non ha più senso neppure la dialettica salvezza-dannazione, legata a un mito — quello di Clizia — in cui Montale aveva proiettato i valori di quell'umanesimo borghese che ora viene da lui giudicato irrecuperabile. La stessa tematica religiosa, talora presente anche nel nuovo libro poetico, è abbassata a un livello giornalistico o di chiacchiericcio mondano; e non allude più a un ideale capace d'incarnarsi, com'era all'epoca delle *Occasioni* e della *Bufera*, ma solo a una possibile ipotesi cui fare un riferimento astrattamente gnoseologico e perlopiù scettico, con una strizzatina d'occhio alla cerchia dei « pochi » capaci di capirne tutti i sottintesi. Dio, quando è evocato, non è che l'ignoto « burattinaio » di una « commedia » la cui trama resta comunque inesplicabile e di cui è inutile chiedersi il senso. Col senno di poi, anche il recupero del

[2] Ivi, p. 18.

passato contro il presente — il grande tema delle « Silvae » — si rivela un autoinganno. Il moralista scettico e disincantato di *Satura* non è un *laudator temporis acti*. La scomparsa del futuro (viene meno, a partire da *Satura*, la tensione dell'*attesa*, così frequente nei primi tre libri poetici) va di pari passo con quella del passato. Non rimane che un presente totalitario e assoluto; e bisogna accettarlo senza rimpianti. L'imperativo ora è questo: bisogna vivere « nel nostro tempo », e infatti « Accetto il tempo che mi è toccato, non ne vorrei uno diverso », si legge nella introduzione a *Nel nostro tempo* [3]. D'altra parte, l'autore è ormai convinto che non esiste alcuna « continuità temporale » [4], e lo storicismo, bollato come vana illusione, è oggetto frequente di sarcasmo tanto in *Satura* quanto in *Nel nostro tempo*.

La poesia di *Satura* nasce da questo sforzo, persino masochistico, di accettazione. Un'istanza autopunitiva serpeggia in molte pagine, sia nella forma della palinodia rispetto ai miti e alla poetica del passato, sia nel rovesciamento di Clizia in Mosca e nel gesto di espiazione e di risarcimento che gli detta la serie di liriche per la moglie morta. Si direbbe che la rielaborazione del lutto (non infrequente causa prima — non solo in questo caso — dell'ispirazione poetica montaliana) si accompagni a un senso di colpa da alleviare (e d'altronde su quanto in realtà fosse stato difficile e conflittuale il rapporto con la moglie la dicono lunga non solo le lettere a Bobi recentemente pubblicate [5], ma gli stessi racconti di *Farfalla di Dinard*, a partire da *Sera difficile*).

Su questa accettazione grava un peso di costrizione, che si libera nell'ironia e nel sarcasmo. Il « nostro tempo » è una prigione che il poeta intende accettare, ma verso cui non rinuncia a manifestare il proprio disagio. Così, se

[3] Ivi, p. 9.
[4] *Ibid.*
[5] Cfr. L. Rebay, *Montale, Clizia e l'America*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)*, Librex, Milano 1983.

da un lato si sforza di riconoscere come proprio l'orizzonte della « nuova palta » e non risparmia strali all'indirizzo del sistema di valori che *Le occasioni* e *La bufera* sottintendevano, dall'altro il suo malcontento nasce proprio dall'interno di quel sistema. Così in *Satura* Montale risulta un moralista ben paradossale: un moralista senza morale o che non crede più, o crede sempre meno, alla propria morale. Di qui la contraddizione di una poesia che oscilla fra accettazione e rifiuto, contraddizione che il poeta riesce a superare solo con uno scatto di delirio distruttivo, e cioè negando validità e tutt'e due questi momenti. Se denunciare il ' non senso ' non è che l'altra faccia della fiducia in un ' senso ', l'autore tende allora a collocarsi al di là di entrambi questi atteggiamenti, in una disincantata saggezza nichilistica: « bisogna fingere / che movimento e stasi / abbiano il senso / del nonsenso / per comprendere / che il punto fermo è un tutto / nientificato » (in *Che mastice tiene insieme*).

E tuttavia non siamo ancora a un pessimismo assoluto e radicale. L'accettazione della realtà degradata e deietta, l'immersione nel quotidiano, la rinuncia a un'ambizione conoscitiva ormai frustrata da uno scettico agnosticismo distruggono la dimensione metafisica, allegorica, religiosa e la legittimità di un ' significato ' complessivo, ma lasciano aperto uno spiraglio a una possibilità di sopravvivenza. La nuova saggezza non è la tanto invocata chiaroveggenza di una limpida luce razionale; è piuttosto una sorta di minima « gaia scienza »[6] ben rappresentata dalla oscura vitalità con cui Mosca ha saputo resistere agli eventi, aggrappandosi a un'ironica arte di vivere e di sopravvivere. Beninteso, Mosca non « sa » più; il suo « radar di pipistrello » le insegna a orientarsi a vista e per istinto, mostrandole che il mondo è un insieme di antitesi — inconciliabili nella ragione umana ma conciliabili nella realtà oggettiva dell'universo ove perdono la loro natura contraddittoria per sovrapporsi e addirittura coincidere —, che

[6] Cfr. A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale Dagli « Ossi » ai « Diari »*, Einaudi, Torino 1978, p. 164.

bisogna adattarsi a una convivenza precaria con l'inconoscibile e con le sue parvenze sociali e provarsi a vivere negli interstizî, a sfruttare ogni anfratto e così « stare » o « durare », la vita essendo ridotta, come per gli animali o per le pietre, alla pura datità dell'esistere: « Il significato lo lascio ai filosofi e ai teologi. L'importante è essere vivi » e solo in tale prospettiva ha « un certo senso essere vivi su questa terra »[7], egli dichiara in un'intervista del 1971 (l'anno di *Satura*). E nel *Diario del '71 e del '72*: « Essere vivi e basta / non è impresa da poco » (in *Il trionfo della spazzatura*).

Ma « durare » senza « significato », adattarsi al « trionfo della spazzatura», significa anche riconoscere la fine della poesia, o almeno di una poesia come l'aveva concepita Montale sino allora. Così la presa d'atto della crisi della tradizione simbolista e postsimbolista si converte per Montale in registrazione dell'estinzione della poesia *tout court*. La poesia dell'assenza, che già denunciava la separazione dal valore, si rovescia in assenza della poesia. Nelle *Occasioni* e nella *Bufera* la lontananza dal valore, magari fuggito nell'« oltrecielo », ne garantiva pur sempre l'esistenza, e la poesia poteva farvi esplicito appello ed esserne riflesso e testimonianza: di fatto, l'assenza del valore si convertiva in autovalorizzazione dell'atto poetico in quanto tale. Ora invece « l'assenza / è universale » (*Piove*) e « manca la forma » (*Auf Wiedersehen*). Lo sdoppiamento fra io empirico e io trascendentale, fra pedina e angelo, non può più darsi. Nell'orizzonte della palta e delle fogne (« La poesia e la fogna, due problemi / mai disgiunti », si legge in *Dopo una fuga*) il poeta non può che essere un topo[8], su cui più non volteggia, a indicargli il percorso, un'aquila o qualsivoglia altra, angelica o regale, creatura salvifica. A reggere la figura del poeta

[7] Cfr. E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 600.

[8] Cfr. A. Zanzotto, *Da « Botta e risposta I » a « Satura »*, in AA.VV., *Profilo di un autore: Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Rizzoli, Milano 1977, pp. 117-18.

deve bastare solo l'io empirico, dato che la facoltà della comunicazione del soggetto trascendentale è andata perduta e negli artisti prevalgono, come Montale scrive in *Nel nostro tempo*, « la sfiducia nel linguaggio e la convinzione che ormai tutti i ponti sono tagliati »[9], cosicché « Da molti anni gli artisti migliori, in pittura, in musica, in poesia, fondano la loro arte sull'impossibilità di parlare »[10].

Satura nasce appunto da questa impossibilità. Fine del linguaggio poetico e fine del valore coincidono. Per la poesia non c'è « più posto », o non ci sarà più fra breve tempo[11]. Non resta dunque che una poesia-prosa, che può nascere solo sulle macerie della tradizione lirica e dal suo ribaltamento in un voluto *understatement*. In un presente in cui l'uomo vive « assediato dalle cose » (dal loro grigio durare, dalla loro consistenza opaca che si accampa in primo piano e tappa tutto l'orizzonte), non può che affermarsi — anzi, « nasce a questo punto » — lo « stile comico »: lo stile con cui la poesia italiana « è nata » e con cui ora « muore »[12], avverte Montale nel 1973, con preciso riferimento a *Satura* e a *Diario del '71 e del '72*. Dunque: al posto del lirico o del tragico, il comico; al posto del sublime, il prosastico della conversazione mondana o del genere giornalistico.

Questo di Montale è d'altronde un atteggiamento comune a tutta l'area poetica più significativa degli anni Sessanta. Nel periodo di elaborazione di *Satura* anche la neoavanguardia conduceva i propri attacchi contro il sublime e cercava di aggirare o di esorcizzare l'eteronomo mercantile straniandolo o mimandolo parodisticamente (né si può dimenticare che a monte, in alcuni « novissimi » e in Montale, c'è la comune rivisitazione dell'esperienza crepuscolare). Inoltre Montale ritrovava le ragioni della sua nuova ricerca in alcuni poeti della « generazione di mezzo », generalmente considerati come suoi ' eredi ', quali Zanzotto e Sereni. Anzi, le recensioni che egli scrive negli anni Sessanta a *La Beltà* e a *Gli strumenti umani* sono momenti assai importanti dell'autocoscienza poetica montaliana e documenti preziosi della formazione di una nuova poetica. Ecco dunque, nell'articolo su Zanzotto, il riconoscimento del nesso fogna-poesia, della tematica della deiezione o del « liquame », nonché delle conseguenze cui conduce la comune « sfiducia nella parola »[13]; e in quello su Sereni una quasi scoperta identificazione con la problematica di questo autore, dal rifiuto della « qualifica di poeta » e dalla coscienza della fine della poesia alle contraddizioni che ne derivano per chi comunque continua a scrivere versi (« Sereni trova sempre più insopportabile la qualifica di poeta [...] non è il solo a dirlo; ma il difficile comincia dopo, quando si è costretti a vivere sul rovescio della poesia, accettandone i rischi e le torture e la necessità di mimetizzarsi nel *modus vivendi* dell'uomo della strada [...]. Una poesia così fatta, che dovrebbe logicamente tendere al mutismo, è pur costretta a parlare ») e alle connesse scelte linguistiche e tonali, che di nuovo avvicinano il Sereni degli *Strumenti umani* al Montale di *Satura*: « Il linguaggio è naturalmente dimesso, colloquiale pur consentendo parole tecniche, allitterazioni interne e rapide interiezioni intese come altrimenti inesprimibili salti d'umore. A volte un semplice Mah! ha valore di clausola musicale: è suono ed è insieme una somma di significati »[14] (parole, queste, che sembrano anche un programma personale: la poesia che conclude *Altri versi* si intitola *Ah!* e finisce proprio con un « Mah? »).

Fatalmente, la negazione della poesia porta in realtà a una nuova poesia e dunque a una nuova poetica. È la poetica di chi vive « assediato dalle cose », martellato dalla propaganda dei mass-media, immerso sino al collo nel mondo dell'informazione. La presenza delle cose non è più organizzata nel modulo a catalogo tipico degli *Ossi*:

[9] Cfr. E. Montale, *Nel nostro tempo* cit., p. 28.
[10] Ivi, p. 19.
[11] Ivi, pp. 31-32.
[12] Cfr. E. Montale, *Sulla poesia* cit., p. 601.
[13] Cfr. E. Montale, *op. cit.*, pp. 338 e 339.
[14] Cfr. E. Montale, ivi, pp. 331-32.

il loro accamparsi confuso e magmatico (è il « trionfo della spazzatura ») non tende né agli effetti naturalistico-simbolici del libro giovanile né, tanto meno, a quelli astratti e metafisici delle *Occasioni* e, in parte, della *Bufera*, ma a un realismo affine a quello della contemporanea pop-art. Nello stesso tempo l'universo multimediale penetra nella poesia di *Satura* contribuendo anch'esso (insieme con la sensazione, persino asfissiante, del potere e della assoluta autorità dell'oggi) a darle una fisionomia di tipo, potremmo dire, postmoderno: e, infatti, vengono, a esempio, usati materiali di reimpiego, riciclandoli e collocandoli su uno stesso piano uniforme, in un contatto continuo con la realtà della cronaca, dell'informazione giornalistica, della divulgazione scientifica. L'eco delle letture quotidiane, delle polemiche suscitate dalle teorie scientifiche e filosofiche alla moda, di avvenimenti politici (gli scioperi generali, la contestazione studentesca, il carattere « mercuriale » delle due opposte « chiese » ecc.) ritorna puntualmente in quasi tutte le pagine. Il materiale referenziale vi si accumula, le stipa, con una sensazione di sperpero e persino di gratuità, appena temperata dalla civetteria della citazione ironico-snobistica. Nel medesimo tempo, questo mondo risuonante di suoni, d'informazioni, di ammicchi, di termini tecnici e di parole straniere (è una babele di linguaggi, un'« olla potrida » delle favelle [15]) è nella sostanza afasico, incapace di comunicazione perché incapace d'orientare il discorso su un registro di valori o verso un qualsivoglia *telos*. E infatti il poeta può far ricorso solo a un « mezzo parlare », a una « balbuzie » ormai anch'essa inquinata, « guasta lei pure » (in *Incespicare*), e priva di qualsiasi funzione sociale: le parole del poeta « Appena fuori / si guardano d'attorno e hanno l'aria di dirsi: / che sto a farci? » (in *La poesia I*). Certo, Montale non rinuncia all'« astuzia » del linguaggio, a giocare ironicamente le sue carte attraverso l'arma dello straniamento parodico dei

[15] Cfr. E. Graziosi, *Il tempo in Montale. Storia di un tema*, La Nuova Italia, Firenze 1978, pp. 111-41.

messaggi della civiltà consumistica; ma la sfiducia è troppo forte per affidarle una speranza di lotta o di cambiamento (d'altronde, come « ri-formare » qualcosa se « manca la forma »?) o per attribuirle davvero, come pure è stato sostenuto [16], la funzione di « cavallo di Troia » in campo nemico. La poesia — dirà l'autore più tardi (in *Asor*, all'interno del *Diario del '71 e del '72*) — può solo « *stare* », come una pietra o un qualsiasi altro oggetto, senza uno scopo che non sia la sua stessa mera esistenza come datità empirica. La stessa satira non nasce da un intento sociale e politico, ma dal gusto di un « amaro *divertissement* » volto a mimare i nonsensi del reale [17], non senza qualche caduta, rara in *Satura*, più frequente dopo, nella gratuità ludica.

L'abbassamento linguistico e tonale non comporta affatto una rinuncia alla strumentazione retorica e a un uso, anzi ora sorvegliatissimo, del mezzo metrico e fonico. Paradossalmente, mai come ora l'impianto retorico era stato così evidenziato, sino all'eccesso [18], sia per una sorta di autocontestazione interna del sublime cui tale impianto rinvia, sia per un'esigenza di svuotamento dei contenuti: per cui a un massimo di artificiosità e di chiusura del discorso poetico corrisponde poi un minimo di rilevanza dei significati, con implicito effetto autoparodistico e/o eteroparodistico (a seconda che prevalga il primo aspetto o il secondo; ma spesso essi si implicano a vicenda) [19]. In

[16] Cfr. A. Jacomuzzi, *op. cit.*, pp. 168-73.

[17] Cfr. M. Corti, *« Satura » e il genere « diario poetico »*, in « Strumenti critici », 1971, 15 e poi, rivisto, in *Per conoscere Montale*, a cura di M. Forti, Mondadori, Milano 1976, p. 293.

[18] È stato giustamente osservato da A. Zanzotto, *In margine a « Satura »*, in « Nuovi Argomenti », 1971, 23-24, che Montale evoca tutte le « potenzialità » della lingua « per negarle », « nell'atto stesso in cui le nega per evocarle », in una contraddizione di cui egli era pienamente consapevole (come mostrano le parole sopra citate della sua recensione a Sereni).

[19] Cfr. G. Barberi Squarotti, *« La Storia »*, in AA.VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Bozzi, Genova 1977, pp. 283-96.

entrambi i casi, il risultato è lo stesso: l'attenuazione o la « sordina » [20].

L'innalzamento retorico del basso e l'abbassamento del sublime (sia esso Dio o la Scienza o la Filosofia) fanno parte di un travasamento dei contrari che è presente a ogni livello della nuova opera: a quello linguistico, a quello retorico e a quello metrico. Sul primo piano, frequente è la « tecnica a contrasto » [21] che giustappone il lessico letterario a quello consumistico della quotidianità alienata; sul secondo, dominante è l'uso della figura dell'ossimoro; sul terzo, va registrata la « sovrapposizione, a un sistema ritmico di stretta marca tonale, di un secondo sistema atonale, o non più regolato dagli schemi accentuativi » [22]. In particolare l'ossimoro non è certo un artificio fine a se stesso: esso mira a cogliere il movimento contraddittorio del reale, in cui i vari aspetti di ogni antitesi — le nubi e il sereno, la stasi e il moto, ma anche il bene e il male — convivono magmaticamente e trapassano l'uno nell'altro, senza una sintesi conclusiva o una dialettica che ne gerarchizzi le epifanie o dia loro un qualche significato. L'ossimoro dunque diventa figura della realtà, il segno dell'accettazione dell'infinita varietà della vita e del suo debordare da qualsiasi possibilità di spiegazione in senso razionalistico o storicistico. Nello stesso tempo, l'uso dell'ossimoro fa esplodere la contraddizione, porta alla luce ciò che in genere viene nascosto o ridotto a univocità, e quindi contiene anche una carica di provocazione, per quanto ironicamente scettica.

Il travasamento dei contrari fa d'altronde parte dell'esercizio stesso della poesia nell'epoca della sua estinzione. Scrivere una poesia prosastica è atto di per sé ossi-

[20] Sulla « sordina » cfr. L. Renzi, *Effetti di sordina nell'ultimo Montale*, in « Studi novecenteschi », 1980, 19 (ora in *Come leggere la poesia*, Zanichelli, Bologna 1985).

[21] Cfr. M. Corti, *art. cit.*

[22] Cfr. S. Agosti, *Forme transcomunicative in « Xenia »*, in *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi*, Rizzoli, Milano 1972, p. 202.

morico: comporta una volontà di far vivere la poesia proprio mentre si prende atto della sua morte e si contribuisce a ucciderla. Di qui il gioco sapientissimo dei travasi, tutto interno a una vera e propria strategia dell'occultamento [23]: non solo un sistema metrico e ritmico tonale viene ' coperto ' da uno atonale, ma le rime si celano sotto complesse allitterazioni e assonanze, sono nascoste dall'ipermetria o dalla loro reciproca lontananza o dalla loro stessa banalità, camuffate, infine, all'inizio del verso (non alla fine, secondo prassi, e neppure alla metà, come pure è frequente). *Le rime* non esprime solo un programma in tal senso, è già una sua pratica attuazione (a partire dalla rima *delle:quelle* distanziata all'inizio e in chiusa del componimento: o *porta:sopportano*; o *ardono:vecchiarde*).

In questa poesia che si sforza di sopravvivere « rasoterra », con tali modalità stentate, provvisorie, aleatorie, è presente ovviamente l'eco delle tendenze prosastiche circolanti già negli *Ossi* e, più in generale, della esperienza crepuscolare di un Govoni, di un Gozzano, di un Palazzeschi. Ma vi continua anche la lezione dell'Eliot dei *Four Quartets*, che aveva sperimentato con tanto successo — scrive Montale in un articolo significativamente datato 1965 — la via di una « musica bassa, apparentemente prosastica, parlata e non cantata » [24].

E si potrebbe anche aggiungere che, dall'interno stesso del filone simbolista, da Laforgue in là, il « mimo del poeta ironico e vergognoso » era diventato « un genere » poetico, « come la poesia sociale, erotica o campestre » [25]. Nondimeno, il passaggio dall'elevatezza del genere lirico alle bassure di quello comico non avviene in Montale per uno « svagato » gusto di sperimentare, come in passato qualcuno volle sostenere seppure riferendosi non ai generi

[23] Cfr. M. A. Grignani, *Per una storia del testo di « Xenia »*, in « Studi di filologia italiana », XXXII, 1974, p. 367.

[24] Cfr. E. Montale, *Ricordo di T. S. Eliot*, in *Sulla poesia* cit., p. 518.

[25] Cfr. F. Fortini, *Per l'edizione di « Satura » del 1971*, in « L'ombra d'Argo », II, 1985, 4, p. 8.

poetici ma ai temi e alle soluzioni formali [26]. La crisi della tradizione lirica è da lui vissuta come crisi dell'istituto poetico in quanto tale e come scomparsa del valore dall'orizzonte terreno. La poesia azzerata di *Satura* è scritta sulla soglia d'addio a un sogno lungamente e gelosamente custodito (se è vero che le sue radici sono già, come abbiamo visto, in *Quaderno genovese*). Nasce, a conclusione di un percorso tribolato, dallo scacco dell'unica certezza su cui Montale aveva giocato la propria esistenza e il proprio destino di poeta: quella — garantita dalla formalizzazione simbolica della vita — del privilegio della forma e dell'assolutezza del valore.

2. Il titolo di *Satura* era già apparso nel 1962 per una *plaquette* che riuniva vecchi testi inediti o rifiutati e due nuovi (*Botta e risposta* e *Ventaglio per S. F.*), a indicare il carattere composito e miscellaneo della raccolta. Questo significato vale certo anche per *Satura* 1971 e serve a sottolineare ora anche il carattere vario e occasionale dei singoli componimenti (e in questo senso il titolo sembra riprendere quello, pure latino, di « Silvae »). Collegato a « Xenia » (un titolo provvisorio del libro era stato *Xenia e Satura*), vuole alludere forse alle offerte di un piatto ricolmo di cibi svariati (la *lanx satura* dei latini), in coerenza con la tematica culinaria e gastronomica presente nel libro e con l'abbassamento che essa comporta di un fare poetico ormai destituito di sacralità. Né manca, nel titolo, un'intenzione di rimarcare il momento satirico, ironico-parodico, nel senso stretto del termine. E neppure si può escludere — per riprendere una ipotesi avanzata da Zanzotto [27] — un intento di denuncia e di autodenuncia, quasi l'autore voglia attrarre l'attenzione su una sensazione di saturazione, di « invasioni soffocanti », di averne abbastanza dello sperpero di oggetti, immagini, informazioni elargito dal mondo contemporaneo non meno che dai versi che ne mimano l'assedio e il senso di soffoco.

[26] Cfr. D'A. S. Avalle, *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino 1970, p. 73.
[27] Cfr. A. Zanzotto, *In margine a « Satura »* cit., p. 219.

Stando a quanto dichiara l'autore stesso, *Satura* raccoglie poesie scritte fra il 1962 e il 1970. Più precisamente, tranne *Botta e risposta I*, terminata nel 1961 ma forse già abbozzata precedentemente, tutte le altre poesie sono state composte fra il 1964 e il 1970: la prima serie di « Xenia » fra l'aprile 1964 e il febbraio 1966, la seconda serie fra il novembre 1966 e il novembre 1967, mentre le due sezioni di « Satura » raccolgono testi scritti fra il 1968 e il 1970. Dopo una premessa introduttiva delegata a due componimenti (*I critici ripetono...* e *Botta e risposta I*), il libro riprende la suddivisione in quattro parti degli *Ossi* e delle *Occasioni* (nonché di *Farfalla di Dinard*), seguendo, nella successione delle prime due sezioni (« Xenia I » e « Xenia II »), l'ordine cronologico; e suddividendo le altre due (« Satura I » e « Satura II ») secondo un diverso criterio, a prima vista non facilmente identificabile.

La volontà ordinatrice è resa evidente dalla quadruplice ripartizione e dalla simmetria dei titoli e delle sezioni (due serie di « Xenia » e due serie di « Satura »), nonché, all'interno degli « Xenia », della struttura delle due serie (ciascuna delle quali consta di quattordici testi), mentre anche « Satura I » ospita, non casualmente, lo stesso numero di poesie. Nelle due serie degli « Xenia » la successione cronologica non è sempre rispettata: a esempio, i testi 1, 2, 3, 6 nella prima serie sono stati scritti nello stesso giorno, il 10 aprile 1965, ma il 6 è preceduto da due poesie (4 e 5) rispettivamente del 2 dicembre 1964 e del 5 dicembre 1965. Questa sovversione della cronologia tende a negare il « realismo diaristico » [28], per occultare il quale, anzi, l'autore fa ricorso a diversi accorgimenti, volti ad attenuare l'aspetto cronachistico e autobiografico e a sottolineare invece il momento esistenziale e simbolico:

[28] Cfr. M. A. Grignani, *art. cit.*

di qui il tentativo di creare una corrispondenza di posizione fra le due serie, di nascondere i legami di serialità e di connessione quando sono più evidenti (per questo sono stati separati e distanziati i testi 6 e 8 che pure evocano la stessa sequenza narrativa), di puntare a una struttura complessiva che isoli all'inizio e alla fine delle due serie i testi diffusi e narrativi e collochi al centro quelli epigrammatici.

Meno facile è individuare il criterio di suddivisione delle due serie di « Satura ». Analizzando i vari indici preparati dall'autore prima di quello definitivo e in particolare l'ultimo [29], si può fare qualche ipotesi, fondata sulla collocazione che avevano i testi di « Satura I » non presenti in questa sezione al momento della stesura di tale indice. In esso mancano, rispetto all'indice di *Satura* 1971, quattro poesie, due non ancora composte — *Nel fumo*, che è del dicembre 1969, e *Le rime*, del 1970 —, e due già scritte: *A un gesuita moderno*, che tuttavia non compare in altre sezioni, e *Intercettazione telefonica*, collocata in « Satura II ». Nell'edizione definitiva, volendo evidentemente raggiungere il numero di quattordici testi, l'autore ha inserito, uno accanto all'altro, *A un gesuita moderno* e *Nel fumo*, ponendo il primo testo subito dopo *La morte di Dio* quasi a riprendere la stessa tematica religiosa ma, nello stesso tempo, interrompendo la serie ispirata a tale motivo teologico grazie all'immissione di *Nel fumo* fra *A un gesuita moderno* e *Götterdämmerung* (in cui già il titolo rinvia al motivo religioso): *Nel fumo*, infatti, è l'unica poesia della serie interamente dedicata alla moglie (presente anche in *La morte di Dio*, ma solo incidentalmente) e ora viene collocata proprio al centro di « Satura I » (e va da sé che, senza questa scelta, la prima serie di « Satura » sarebbe rimasta priva di questo fondamentale personaggio). Con siffatti mutamenti, l'autore sembra aver voluto rafforzare il motivo della riflessione teologica (ma quella di Montale è una teologia tutta negativa) e nello

[29] Ci riferiamo agli indici pubblicati da M. A. Grignani, *art. cit.*

stesso tempo variarlo con altri spunti a esso estranei, fra cui quello riferito alla moglie, la vera destinataria del libro e dunque, nell'intenzione del poeta, di necessità presente in ogni sua sezione (come, puntualmente, ora succede). Anche *Intercettazione telefonica* riprende una terminologia religiosa che la inserisce agevolmente alla fine del ciclo costituito da *La morte di Dio*, *A un gesuita moderno*, *Götterdämmerung*; vi appare inoltre il tema della storia, che la collega a un altro testo centrale nella serie, *La storia* appunto. Quanto all'altro componimento aggiunto, *Le rime*, esso è collocato subito dopo *La poesia*, a suo evidente completamento. Se ne può dedurre che l'autore ha voluto concentrare in « Satura I » i grandi temi teologici (assenti, invece, in « Satura II », ove vengono ripresi solo nella poesia finale, *L'Altro*) e gnomici (il rapporto fra l'io e la storia e fra la storia e l'universo nel suo complesso), aggiungendovi considerazioni di poetica e un ricordo della moglie. In tal modo la prima serie di « Satura » ben sintetizza tutta la tematica del nuovo libro e, nello stesso tempo, funziona da introduzione rispetto alle problematiche più varie e diffuse della seconda. Essa serve inoltre a segnare un momento drastico di rottura del poeta col proprio passato e con le filosofie correnti al suo tempo: più nettamente che altrove vi emerge infatti una volontà iconoclasta di azzeramento delle credenze comuni e delle ipotesi culturali dominanti, dal rovesciamento delle tradizionali « gerarchie », come suona il titolo del primo testo della serie, al sarcasmo di *Fanfara*, l'ultimo, contro la dialettica e lo storicismo (cosicché *Fanfara* fa *pendant* con *La storia*).

In conclusione: la volontà ordinatrice è esplicita ed evidente da molti indizi; ma altrettanto chiaro non risulta il risultato raggiunto. Le poesie-chiave, a esempio, sono disseminate ancora in collocazioni strategicamente ben definite: basti pensare alla corrispondenza fra il secondo dei due testi introduttivi e quelli conclusivi di « Xenia I » e di « Xenia II »: mentre tutt'e tre, adeguatamente distanziati ma posti sempre in posizione terminale, delineano la parabola della biografia dell'autore, gli ultimi due in parti-

colare si implicano a vicenda sottolineando il ruolo che in essa ha avuto Mosca. Analogamente, si corrispondono i testi finali di « Satura I » e di « Satura II », entrambi ispirati a una tematica filosofica d'ordine generale. Anzi, i due testi introduttivi iniziali sembrano voler suggerire le due diverse direzioni del libro, il suo doppio asse tematico: il primo, *I critici ripetono...*, pare aprire il filone gnomico, improntato alla filosofia scettica che pervade le conclusioni delle due serie di « Satura », il secondo, *Botta e risposta I*, quello dell'autodefinizione, del ritratto autobiografico, che culmina nei due testi finali di « Xenia I » e di « Xenia II » ma che viene ripreso anche nella seconda parte del libro, in testi sapientemente disseminati in « Satura II » (*Botta e risposta II, Botta e risposta III, Rebecca*), probabilmente, anche in questo caso, per occultarne la serialità. E tuttavia, nonostante tale volontà ordinatrice, la sovrapposizione dei due diversi filoni, il loro stesso alternarsi, la loro discontinuità, mentre rappresentano un elemento di differenza rispetto ai primi tre libri, ove la gerarchia era unidirezionale e finalizzata all'autoritratto ideale, capace di esprimere la « verità puntuale » determinata dalla sovrapposizione fra « io empirico » e « io trascendentale » (si pensi a *Incontro* e a *Riviere*; a *Notizie dall'Amiata*; alle due « conclusioni provvisorie »), contribuiscono a determinare una sensazione di sovrabbondanza, di percorsi paralleli e intrecciati, di pluridimensionalità. Insomma, *Satura* è sì « un libro ancora ordinato, se non pianificato, allo stesso modo dei primi tre, anzi di più », ma « lo schema è minato all'interno, a conferma dell'irregolarità che prevale sulla norma [...]. *Satura* è dotato di una quantità di aperture, è un libro a corso non obbligato; nel suo stesso corso, l'ordine della mente cede al disordine della natura » [30]. Inoltre, se i primi tre libri esigevano una lettura per dir così diacronica, capace di adattarsi al loro interno movimento e di seguirlo nel suo svolgersi, *Satura* richiede invece « d'esser letto sin-

[30] Cfr. R. Scrivano, *Eugenio Montale: « Quaderno di quattro anni » o i modi della ragione*, in « Critica letteraria », 1978, 20.

cronicamente [...] in quanto caratterizzato dall'invariata presenza di alcuni atteggiamenti mentali fissi » [31].

Ora tutto ciò significa una cosa ben precisa: la fine del « romanzo » nella poesia montaliana. D'altronde questa non è che una conseguenza della rinuncia a cercare un significato capace di esprimere il destino individuale e quello collettivo. Il « romanzo » — nel senso teorizzato da Montale — voleva essere una scommessa sulla sua possibilità e sulla capacità dell'autore di enuclearlo dalle vicende sue personali e da quelle storiche del suo tempo. Ebbene, tale scommessa è stata perduta. L'ironia che Montale non si risparmia quando rievoca i propri passati tentativi di dare un senso al mondo è la spia più significativa di questo scacco e della sua piena consumazione anche sul piano psicologico. E infatti l'autocitazione parodica [32] svuota i simboli degli *Ossi*, delle *Occasioni*, della *Bufera*, da quelli neostilnovistici della donna-angelo a quello del muro, dai porcospini che si abbeveravano a un filo di pietà e che ora mangiano la pasta al ragù (in *A pianterreno*) al rovesciamento dell'immagine degli uomini che non si voltano di una poesia del libro giovanile in quella di *Gli uomini che si voltano*, come suona già il nuovo titolo, sino all'ironia nei confronti del segno ieratico di una delle donne-angelo, Volpe (si veda *Il primo gennaio*).

E tuttavia *Satura* non è ancora un diario. La narrazione, pur frantumandosi in una serie di appunti diaristici, vorrebbe ancora conservare un disegno; e infatti l'autore pone una grande cura nell'attenuarli e nel nasconderli, e in buona misura ci riesce. Anzitutto, come si è visto, non è diaristico l'ordinamento dei testi. In secondo luogo, non funziona in direzione diaristica neppure la già constatata strategia di occultamento. La « difficoltà » di *Satura* trova anzi proprio qui le sue ragioni. La lettera dei singoli testi

[31] Cfr. U. Carpi, *Montale dopo il fascismo dalla « Bufera » a « Satura »*, Liviana, Padova 1971, p. 145.

[32] Su questo aspetto cfr. M. Martelli, *Eugenio Montale*, Le Monnier, Firenze 1982, pp 120-23.

è perlopiù sufficientemente esplicita, ma il loro messaggio conclusivo non per questo risulta chiaro [33] (mentre nei primi tre libri succedeva esattamente il contrario): sfugge, insomma, assai spesso, il « significato » nel suo complesso (e, beninteso, sfugge anche perché, secondo l'autore, non c'è, né ci deve essere). Anzi, spesso il lettore viene volutamente depistato o attraverso una battuta finale che lo lascia sorpreso o interdetto o mediante un riferimento allusivo a una privata cosmologia mai chiaramente articolata in un'esauriente visione del mondo. La strategia dell'occultamento agisce non solo (come abbiamo indicato) a livello metrico, ma anche a quello compositivo: mentre nei primi tre libri la difficoltà di comprensione della lettura dei singoli testi era controbilanciata dall'ordine romanzesco che poteva contribuire a renderne più agevole la decifrazione mediante il loro inserimento nello sviluppo narrativo, qui la sua disgregazione costringe l'autore a ricercare un disegno fondato su schemi più esteriori, come il rapporto di alternanza e di richiamo a distanza o analogie di tipo metrico o timbrico, in una griglia così fitta di indicazioni di lettura che finisce per fuorviare il lettore coinvolgendolo in un labirinto di piste variamente intrecciantisi.

Il risultato è che *Satura* non è più un romanzo e non è ancora un diario. Soprattutto negli « Xenia » resta una intenzione di sensi simbolici, seppure desacralizzata e abbassata a livelli quotidiani, nella delineazione del ' significato ' di Mosca; e qua e là ancora si percepisce, per quanto frantumata, l'antica istanza montaliana di far emergere dal « subbuglio » l'« evidenza » [34]. Il fatto stesso che permanga l'esigenza di un autoritratto, ora indubbiamente dimensionato sull'« io empirico » ma ancora capace di trasmettere un messaggio dotato di valore storico (soprattutto in *Botta e risposta I*, che infatti si ricollega direttamente

[33] Cfr. L. Renzi, *art. cit.*

[34] Cfr. A. Zanzotto, *La freccia dei diari*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)* cit.

alle due « conclusioni provvisorie » della *Bufera*), è un motivo di raccordo con la precedente esperienza poetica (non a caso più evidente negli « Xenia » che non nei componimenti cronologicamente successivi). Sembra quasi che l'autore non voglia accettare tutte le conseguenze della sua nuova posizione e caparbiamente e contraddittoriamente punti su alcuni minimi punti di forza per cercare d'imporre ancora un qualche ordine al mondo. La norma della duplicità — del doppio o del « duplicato » —, generalmente interna al meccanismo universale del « trionfo della spazzatura » o del « tutto è uguale », può anche consentirgli di conservare, di contrabbando, un elemento dialettico o negativo proprio quando più questo viene *apertis verbis* negato.

Nei libri successivi a *Satura*, invece, l'aspetto quotidiano e diaristico è sottolineato dall'autore stesso, sin dai titoli (*Diario del '71 e del '72, Quaderno di quattro anni*). L'istanza ordinatrice è ormai caduta, né Montale avverte più bisogno di una strategia dell'occultamento stratificata e articolata come in *Satura*. Sarà pertanto giusto distinguere un *quarto* Montale (quello di *Satura*) da un *quinto* (quello dei « diari » e di *Altri versi*).

La rottura di *Satura* col passato è netta. La svolta, d'altronde, era stata preparata da un silenzio poetico quasi decennale. Nondimeno, mentre non esclude una ripresa delle tendenze prosastiche e dei dubbi circa l'identità e la funzione della poesia già affiorati in *Ossi di seppia*, essa non comporta un rovesciamento delle posizioni culturali e filosofiche dei primi tre libri, bensì la loro radicalizzazione in senso negativo. Per quanto indubbiamente presente (come rivelano anche alcune spie linguistiche, a partire dal termine « epoché » usato in *Botta e risposta I*), non può dunque essere sopravvalutata l'influenza sull'ultimo Montale della fenomenologia husserliana penetrata in Italia dopo la prima metà degli anni Cinquanta [35]. Lo sgomento di

[35] Cfr., per questa ipotesi, M. Martelli, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Longanesi, Milano 1977, pp. 75-90.

fronte al nulla era già nel primo libro, anche se espresso là in modo tragico e qui ora — essendo ormai tramontato il tempo della tragedia — in modo ' comico ', mentre anche lo stoicismo giovanile presupponeva una forma di scetticismo [36]. Ma soprattutto viene ripresa la tematica negativa ampiamente circolante nelle *Occasioni*, a esempio nelle clausole definitorie di *Costa San Giorgio*: « Lo so, non s'apre il cerchio », « nulla vale », « tutto è uguale » (da confrontarsi peraltro coi versi di *Casa sul mare*, negli *Ossi*: « ora i minuti sono eguali e fissi / come i giri di ruota della pompa »).

« Tutto è uguale » proprio perché più « nulla vale », anche in *Satura*. La fine del valore coincide con l'eguaglianza sancita dal dominio dell'anonimo e dell'indifferenziato, dal trionfo di quella inidentità e « informità » che già, a suo tempo, constatammo come motivo fondamentale del primo libro poetico. Ebbene, esso torna in *Satura* già a partire dal suo primo testo, *I critici ripetono...*, a cui è affidato, come si sa, un compito introduttivo, nonché in numerose pagine di *Nel nostro tempo*. Quando Montale scrive: « *i tanti sono uno anche se appaiono / moltiplicati dagli specchi. Il male / è che l'uccello preso nel paretaio / non sa se lui sia lui o uno dei troppi / suoi duplicati* » non fa che richiamare, in parole diverse, quella estinzione dell'uomo « sapiens » e « faber », sostituito « dall'immenso tutti-nessuno che stiamo avviandoci a formare » [37] di cui ci parla nel libro di prose del 1972. Evidentemente gli « automi » hanno avuto ragione definitivamente, come già si ipotizzava nel mottetto v. La massificazione ha prevalso e ormai il mondo è abitato da quei vivi-morti che Montale aveva rappresentato in *Arsenio* e in *Incontro*, negli *Ossi*.

Ma, mentre dagli *Ossi* alla *Bufera* era ancora possibile il « miracolo » all'interno di una concezione del mondo dualistica (da un lato la « necessità », dall'altro il « prodigio »), ora, all'interno di una visione ' ossimorica ' del reale, fondata sulla coscienza della complementarità e convivenza degli opposti [38], perde di significato la stessa dialettica dannazione-salvezza. Anche se a Mosca pertiene ancora la proiezione simbolica che la rende signora « del Tempo e dell'Eticità » [39], ella non indica in realtà che una possibilità minima di sopravvivenza, una saggezza scettica e rassegnata, anche se ancora intrisa di veleni polemici. La realtà non è più a doppio fondo, ma si estende opaca su un unico piano. Non esiste più un « oltre », un « più in là » (per riprendere un'espressione degli *Ossi*). La possibilità di una trascendenza religiosa, ridotta a mera ipotesi probabilistica, è immediatamente desacralizzata; con vero furore distruttivo è presa di mira qualsiasi concezione provvidenzialistica o teleologica della vita e della storia; l'ottimismo di Teilhard de Chardin è irriso, nella consapevolezza della fine del privilegio della specie umana, l'antropocentrismo (« Il crepuscolo è nato quando l'uomo / si è creduto più degno di una talpa o di un grillo », in *Götterdämmerung*). Vengono prese le distanze persino dall'ideologia dello snobismo mondano e intellettuale, in *Botta e risposta II* rifiutato insieme al solipsismo suggerito dalla interlocutrice di Ascona o al mito della distinzione intellettuale e di un iperuranio degli eletti caro a Porfirio. Essi non lo interessano più, non tanto perché — come qualcuno ha interpretato [40] — egli voglia contrapporvi una morale positiva, quanto perché l'unica resistenza possibile sta nel gesto di vitalità e di autosufficienza — mediante il quale si salva anche un simulacro di decenza e di coerenza individuale — con cui ci si barrica dietro « spire di zampironi » per proteggersi dalle zanzare: insomma, in un minimo di « gaia scienza » ormai privata della eccezionalità

[36] Cfr. R. Scrivano, *« La storia »*, in AA.VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta* cit., pp. 304-05.
[37] Cfr. E. Montale, *Nel nostro tempo* cit., p. 18.

[38] Cfr. A. Jacomuzzi, *op. cit.*, p. 164.
[39] Cfr. F. Fortini, *art. cit.*, p. 7.
[40] Ci riferiamo all'appassionata, ma discutibile, interpretazione di F. Croce, *« Satura »*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)* cit., pp. 365-66. Di Croce cfr. anche *L'ultimo Montale: gli « Xenia »*, in « La Rassegna della Letteratura Italiana », sett.-dic. 1974, 3.

negativa che le aveva conferito Nietzsche e che infatti l'autore stesso presenta, con depressiva modestia, come « premio di consolazione per la tarda età raggiunta »[41].

Cade così anche l'ultima possibilità di attribuire una funzione sociale, sia pure trasversale ed eccentrica, alla figura dell'intellettuale e del poeta. Di nuovo, non senza una contraddizione: mentre l'ideologia dello snobismo viene esplicitamente negata, ne restano poi decisive tracce nel comportamento, psicologico e culturale, che trapela da questo come dai libri successivi di Montale: il gusto di posizioni bizzarre, il compiacimento per il *divertissement*, lo sprezzo per la dimensione sociale e collettiva, il piacere di esprimersi per ammicchi e allusioni comprensibili all'interno di piccole cerchie, o caste, di privilegiati.

È vero tuttavia che in *Satura* le ceneri dei miti caduti sono ancora ben calde. Lo mostra bene uno dei componimenti più importanti del libro, *L'angelo nero*[42], in cui la tensione allegorica non è ancora venuta meno (mentre, nei libri successivi, tenderà a scomparire, o ad assumere forme particolari di « allegoria vuota », come vedremo). Il nuovo angelo (in cui forse è percepibile anche una traccia di Mosca, « hillish fly » infatti, alla quale è ricondotto ogni superstite residuo di valore in *Satura*) non ha né consistenza né precisa identità, può essere definito ormai solo dall'antitesi (è « grande » e « piccolo », è « nero » e « bianco », è « eguale » e « ineguale ») o dalle negazioni (« non celestiale né umano »): è l'angelo della cenere e del fumo, della consunzione e del trapasso (si ricordi *Piccolo testamento*: « una storia non dura che nella cenere / e persistenza è solo l'estinzione »). È l'angelo della quotidianità trascolorante e transeunte, e per questo non si ripara nei cieli, come faceva Clizia, ma « dentro lo scialle della caldarrostaia ». È quanto resta dell'antica vocazione

[41] Cfr. E. Montale, *Una costellazione di armoniche*, in « Uomini e libri », 1971, 33.

[42] Su questa poesia, cfr. soprattutto O. Macrì, *Due saggi. « L'angelo nero » e il demonismo nella poesia montaliana*, Milella, Lecce 1977.

al sacro e al divino: di cui qui si canta l'epicedio, non senza un'ultima nostalgia.

3. « Xenia » vuole indicare, in latino, i doni inviati a un amico che è stato nostro ospite. In questo caso il titolo allude a un'offerta votiva alla moglie morta, quasi con valore espiatorio, come già accennato.

La prima serie, più compatta, e più vicina nel tempo alla morte di Drusilla Tanzi (avvenuta il 20 ottobre 1963), risente di una commozione più immediata, anche se controllata e temperata da un velo di ironia, ed è tutta centrata sulla rievocazione delle varie forme di contatto con la realtà, di recezione e di comunicazione, esperimentate dalla moglie e ora rielaborate dall'autore stesso nel tentativo di riannodare con lei un improbabile colloquio (la vista, la parola, l'udito, un fischio di riconoscimento, la preghiera, il pianto e soprattutto le risate: non la letteratura, evidentemente sentita come un momento inautentico di comunicazione). La seconda serie, più varia di motivi e di spunti, introduce episodi e sequenze narrative (la perdita dell'infilascarpe, il dialogo col vinattiere, la visita al Mongibello e quella a Lisbona) e veri e propri personaggi (Celia, il signor Cap), riprendendo temi già affiorati in *Farfalla di Dinard* e in *Auto da fé*, ma puntando ora su una maggiore astrazione simbolica della figura femminile (il suo rapporto con la vita e con la morte, la sua capacità di amicizia con persone bizzarre e marginali, la possibilità di congiungere i contrari — « dolcezza e orrore » —, i suoi poteri gnomici, le sue relazioni con la divinità, la scelta a vantaggio di una « vita fatta a pezzi », il coraggio che ha insegnato al poeta). Fra le due serie va poi registrato un fitto intreccio di parallelismi, tanto nella loro struttura, quanto nei contenuti tematici (si corrispondono il n. 3 delle due serie, il 5, il 13 e soprattutto, come già sappiamo, il 14).

La poesia nasce come rielaborazione del lutto in un processo di scavo orientato lungo direttrici diverse e anche divergenti. Per un verso, come già era accaduto per la morte della madre e per la poesia che la rievoca in « Fini-

sterre », il lutto riconduce alla specifica, determinata esperienza terrena della donna scomparsa, alla sua individuale fisicità, che esclude qualsiasi orizzonte metafisico e rende assurda la fantasticheria di un suo possibile ritorno (si veda la conclusione di « Xenia », I, 2: « Ma è ridicolo / pensare che tu avessi ancora labbra »): funziona, dunque, come spinta verso il « quaggiù » (« pena e angoscia / di chi adora il *quaggiù* », si legge in « Xenia », I, 7) o lezione di realismo, come recupero memoriale di piccoli atti concreti e di una cronaca quotidiana. Per un altro, esso favorisce un procedimento di distanziazione che in Montale appare quasi condizione topica e privilegiata del rapporto con la donna, la lontananza della quale, mentre rimuove i timori e forse le minacce di una presenza troppo impegnativa per il soggetto (e qui potrebbe soccorrere un'analisi, ancora da fare, dei livelli profondi della sua psiche), gli consente un'operazione di sublimazione e di innalzamento simbolico (che si ripete di fronte a ogni personaggio femminile): e infatti in *Ex voto* (in « Satura II ») si legge: « Comprendo / la tua caparbia volontà di essere sempre assente / perché solo così si manifesta / la tua magia ». Beninteso, quest'ultimo processo, psicologico ed estetico insieme, avviene in modi assai diversi che per Clizia. La rielaborazione della perdita della donna-angelo si era sviluppata nell'assenza della prima direzione di ricerca (quella realistica) e nella assunzione totalitaria della seconda, coi suoi esiti simbolico-allegorici. Mosca non può essere la nuova Beatrice, ma solo l'erede estrema e desacralizzata dell'anguilla e di Volpe.

Il valore di Mosca — quanto resta in lei di valore, e cioè di potenzialità di significato e di simbolo — è anzitutto legato alle virtù comunicative tutte particolari della donna, dovute, si direbbe, alla sua istintività d'« insetto » (come è esplicitamente appellata), ma di un insetto insediato negli interstizî della nostra civiltà dei cui meccanismi fa un uso consapevolmente trasversale: ha per amiche persone addette alla comunicazione, le telefoniste, ama « ascoltare » per telefono, ha inventato, col marito, « un fischio, un segno di riconoscimento » per l'aldilà, la sua

parola, « stenta e imprudente », può essere ritrovata « nel ticchettio della telescrivente ». Una qualche autenticità della comunicazione sembra dunque ancora possibile, non attraverso la mediazione letteraria, bensì mediante un'accettazione, obliqua ed eccentrica, degli strumenti della società moderna. Ella nasconde in sé, poi, un'oscura vitalità — la stessa, appunto, degli insetti o degli animali — che la induce a odiare « Le monache e le vedove, mortifere / maleodoranti prefiche » e che le ha permesso di « mordicchiare » il mondo, seppure « in dosi omeopatiche ». Inoltre, questa sua capacità di adattamento al presente non comporta un totale adeguamento, ma piuttosto un modo di viverlo di sbieco che l'avvicina a personaggi « incredibili » come il signor Cap o Celia, le consente la tutela del ricordo del fratello morto e l'amore (che condivide col marito) per rituali o per oggetti bizzarri. Infine Mosca è dotata di un sesto senso (un « senso infallibile »), tipico della sua natura di « insetto »: un « radar di pipistrello », che le permette di evitare gli ostacoli e di « smascherare » le convenzioni sociali: apparentemente « smarrita » nel « bla bla / dell'alta società », è in realtà capace di una distanza critica che si realizza attraverso una serie di atteggiamenti demistificanti: l'ironia, il sarcasmo, le risate che trasformano gli altri in « zimbello » e allestiscono un « privato / Giudizio Universale ». Le pupille di Mosca, per quanto « miopi » e « offuscate », sanno vedere, se vedere significa — come crede ora Montale — « disoccultare »: le sue « incredibili agnizioni » consistono sempre in tale arte del rovesciamento. A lei non interessano i grandi significati, la ricerca di un senso della vita o della morte (« La morte non ti riguardava [...] E neppure / t'importava la vita », in « Xenia », II, 1): ha infatti accettato l'esistenza come una « tabula rasa », deserta di valori; e tuttavia, con la inesorabile puntuale sapienza di un insetto, Mosca ha seguito un suo percorso, guidata da un radar infallibile, verso un punto che *la riguardava*, e proprio questa sua capacità di orientamento, tutta istintiva e corporale, la rende ora esemplare agli occhi del poeta.

Mosca non ha « occhi d'acciaio »; la sua non è la

chiaroveggenza della cultura, di quella ragione europea che Montale aveva vagheggiato negli anni Trenta, ma solo una specie di elementare saggezza vitale (o, ancora, « gaia scienza »), grazie alla quale ha potuto sapere — lei « sola » — « che il moto / non è diverso dalla stasi, / che il vuoto è il pieno e il sereno / è la più diffusa delle nubi » (I, 14). La sua frequentazione dell'« ossimoro permanente » del reale le ha insegnato a conoscere la relatività delle apparenze e la conciliabilità o addirittura la coincidenza degli opposti. Non si tratta — come ben chiarisce lo « xenion » conclusivo della prima serie — di tensione speculativa, ma di un'arte di vivere che ribalta in positivo una condizione tutta negativa: « Così meglio intendo il tuo lungo viaggio / imprigionata tra le bende e i gessi ». La situazione — la prigionia — è quella topica di Arsenio; ma il « delirio d'immobilità » questa volta è sconfitto: nonostante le costrizioni che la immobilizzano, anzi forse grazie a queste [43], Mosca ha potuto convertire la prigione in « lungo viaggio », la staticità in moto: ha appreso la legge della convertibilità degli opposti (o, meglio, dei *falsi* opposti, perché concepiti tali solo da quegli uomini che si credono « furbi » e invece sono così ingenui da credere « che la realtà sia quella che si vede ») e l'ha usata a proprio vantaggio.

Il valore di Mosca, dunque, non è quello della cultura o della poesia [44]. Anzi, fra le forme di comunicazione di cui pure — come si è visto — è esperta, ella ha sempre

[43] Sul rapporto fra la prigionia di bende e gessi e la vitalità di Mosca, si vedano le dichiarazioni di Montale (che a proposito di quella prigione, dice: « poteva essere un rifugio e una protezione » e poi aggiunge: « nonostante fosse ingessata, aveva scatti, gesti di allegria imprevedibili ») in L. Greco, *Montale commenta Montale*, Pratiche, Parma, 1980, pp. 52 e 54.

[44] Diversa è l'interpretazione di M. Martelli, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane* cit., che troppo insiste, e non senza qualche capziosità, sulla sostanziale uguaglianza delle donne montaliane e sul loro analogo valore simbolico (sarebbero tutte un'allegoria della poesia).

rifiutato la prosa e i versi, acquisendo, per questo solo fatto, una posizione di superiorità rispetto al marito:

> Non hai pensato mai di lasciar traccia
> di te scrivendo prosa o versi. E fu
> il tuo incanto — e dopo la mia nausea di me.
> Fu pure il mio terrore: di esser poi
> ricacciato da te nel gracidante
> limo dei neòteroi.

Le sue risate smascheratrici hanno per oggetto proprio i riti e i miti della letteratura (si veda, a esempio, « Xenia » II, 10). Ecco perché quando i simboli della cultura e della poesia sono stati sommersi dall'alluvione della civiltà massificata rivelando così la loro scarsa capacità d'opposizione o di alternativa, a reggere l'urto degli eventi non la poesia è servita, bensì il « coraggio » di vivere di Mosca. È questo il senso dell'ultimo « xenion », il 14 della seconda serie, una sorta di biografia ideale dell'autore, assai precisa sia nell'indicare il momento di svolta nella carriera poetica montaliana (l'alluvione coincidendo con la fine dell'ipotesi letteraria perseguita negli anni Trenta, cui qui si allude attraverso i nomi di Valéry, Alain, Du Bois, Pound), sia nel ricordare che i segni della catastrofe erano percepibili e attivi già da prima, dato che la crisi d'identità era operante « fin dall'inizio », precedentemente dunque all'« atroce morsura / di nafta e sterco », vale a dire sin dagli esordi. Di fronte a una vicenda poetica segnata da sempre dal dubbio circa l'identità del poeta e infine travolta dalla moderna alluvione della massificazione contemporanea, con la sua trionfante e magmatica « inidentità », l'unico valore capace di opposizione o, almeno, di resistenza è questo « coraggio »: il coraggio di vivere imprigionati, di sopravvivere nell'adeguamento e persino grazie all'adeguamento, riservandosi, come unico riscatto, lo smascheramento, la risata dissacratrice e demistificante. Accettazione del proprio tempo e suo smascheramento convivono e anzi, in tale filosofia della vita, coincidono. Per

chi ha fatto « tabula rasa » di ogni valore — anche di quello, un tempo supremo, della cultura e della poesia — non resta che questo spiraglio. Ancora una volta la donna diventa simbolo della resistenza, come ieri al fuoco ustorio della storia, così oggi all'alluvione. Ma ora non si dà più salvezza nello splendore e nell'elevatezza di una luce tutta intellettuale, né nella sacralità dell'arte; si dà solo possibilità di « durare » acquattandosi negli spiragli o negli interstizi e affidandosi a un « coraggio » e a una sapienza da « insetto ». Sta affondando l'ipotesi del privilegio e del primato della poesia. *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili* riprende così l'altro autoritratto, o biografia ideale, che apre il libro, *Botta e risposta I* C'è, anzi, un ritmo di scansione che collega, distanziate ogni volta da un intervallo di tredici testi, *Botta e risposta* I e le due poesie conclusive di « Xenia I » e di « Xenia II » Il poeta-topo sa orientarsi nella « nuova palta » come Mosca-insetto nel « bla bla / dell'alta società ». E lo « stravolto Alfeo » che giunge a liberare dall'oppressione fascista non è che una devastante alluvione in tutto simile a quella del testo conclusivo degli « Xenia », e infatti determina una nuova condizione di prigionia: « a liberarci, a chiuder gli intricati / cunicoli in un lago, bastò un attimo / allo stravolto Alfeo » (e si noti la coincidenza fra l'atto della liberazione e quello della nuova chiusura). Storicamente, ancora una volta è lo *choc* del dopoguerra che fa data.

E tuttavia questa poesia esige anche un'altra chiave di lettura, di tipo metastorico o esistenziale [45]. In realtà, anche in questo caso, l'inidentità era presente « fin dall'inizio » e il valore da sempre assente (« Lui non fu mai veduto »: è, appunto, il valore, la divinità desacralizzata, il

[45] Sulle due chiavi di lettura, cfr. V. Branca, *Montale nelle stalle di Augia*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale Atti del convegno internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982*, a cura di S. Campailla e C. F. Goffis, Le Monnier, Firenze 1984, p. 470. Una lettura in chiave metastorica ed esistenziale è in M. Martelli, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane* cit.

Dio burattinesco o « burattinaio », di cui spesso si parla nell'ultimo Montale). Inoltre, viene fatto nuovamente riferimento a una serie di simboli culturali e poetici desunti dalla vicenda montaliana negli anni Trenta (« un ricciolo / di Gerti », il « grillo in gabbia » di Liuba, Clizia...), nei quali un tempo era stato possibile individuare « invisibili spiragli » di salvezza, ma che si sono rivelati, alla prova dei fatti, incapaci di resistere non solo ai « bargelli del brago » ma anche alla « nuova / palta » depositata dallo « stravolto Alfeo ». Il tema dell'identità mancata, centrale negli *Ossi*, sta tornando in primo piano.

4. La prima serie di « Satura » si apre con *Gerarchie*, un testo che ironicamente distrugge le tradizionali gerarchie della conoscenza e del senso comune, e termina con *Fanfara*, che colpisce in modo particolare il sistema ideologico che più abitualmente dà loro un ordine, lo storicismo. Se si eccettuano *Nel fumo* e le dichiarazioni di poetica di *La poesia* e *Le rime*, anche gli altri componimenti della serie sono rivolti alla confutazione delle idee correnti e delle ideologie contemporanee, soprattutto quelle religiose intese a rintracciare un senso provvidenziale nelle vicende umane. Per questo carattere spiccatamente gnomico, la prima serie si distingue abbastanza nettamente dalla seconda che, dal punto di vista tecnico-formale, presenta una tipologia meno epigrammatica e un aspetto più mosso e articolato, con una varietà di registri musicali abilmente alternati o giustapposti (basti pensare che le *Due prose veneziane*, volutamente antiliriche e accentuatamente prosastiche, come d'altronde indica già il titolo, seguono immediatamente *Dopo una fuga*, una *suite* ove non mancano accensioni liriche e dove, comunque, il tono è più elevato) [46] e, da quello tematico, fa registrare una presenza notevolissima della vena autobiografica (assai ridotta, in-

[46] Cfr. M. A. Grignani, *« Due prose veneziane ». tra prosa e poesia*, in AA.VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta* cit.

vece, nella prima serie) in due diverse varianti, assenti entrambe da « Satura I »: quella esplicitamente narrativa di *Dopo una fuga* e delle *Due prose veneziane* e quella tendente all'autoritratto di *Botta e risposta II*, *Botta e risposta III*, *Rebecca*. Inoltre, compare solo nella seconda serie di « Satura » il gusto dell'autocitazione parodica, che di qui in avanti caratterizzerà tutta la poesia dell'ultimo Montale sottolineando la sua esplicita presa di distanza dai miti e dalla poetica dei primi tre libri.

La polemica di Montale è indirizzata non solo contro i contenuti ideologici della civiltà occidentale, ma anche contro i criterî e le forme del pensare e del ragionare. *La storia*, ad esempio, non è affatto soltanto una contestazione delle idee comuni sulla storia; è anche, e soprattutto, una implicita e ironica messa sotto accusa degli strumenti stessi della logica. Anzi, « Il culmine dell'insensatezza è nell'uso del linguaggio della ragione e della conoscenza » [47], che vorrebbe inquadrare l'universo secondo schemi antropocentrici del tutto inadeguati e persino ridicoli di fronte alla complessità sfuggente del reale. Beninteso, questa contestazione viene condotta con strumenti squisitamente retorico-formali. L'effetto conclusivo di siffatta enfatizzazione degli elementi retorici e logici è il loro interno svuotamento. Altre volte il procedimento è ancora più sottile, in quanto affidato al gioco dei significanti, come in *Gerarchie*:

> La polis è più importante delle sue parti.
> La parte è più importante d'ogni sua parte.
> Il predicato lo è più del predicante
> e l'arrestato lo è meno dell'arrestante.
>
> Il tempo s'infutura nel totale,
> il totale è il cascame del totalizzante,
> l'avvento è l'improbabile nell'avvenibile,
> il pulsante una pulce nel pulsabile.

[47] Cfr. G. Barberi Squarotti, *art. cit.*, pp. 91-92.

Qui, il quarto verso di ogni quartina, obbedendo soltanto al gusto dell'isomorfismo strutturale (« arrestato »-« arrestante » riprende « predicato »-« predicante », mentre « pulsabile » fa altrettanto con « avvenibile » e « pulsante » con « avvento ») [48], smaschera la serietà dei primi tre, introducendo un motivo bassamente comico che da un lato smitizza il *cursus* logico del precedente ragionamento (anche per l'accostamento di un argomento futile — l'atto dell'arrestare o quello di « pulsare » — ad altri gravi), dall'altro ne abbassa bruscamente la sostenutezza linguistica (alla parola greca « polis » fa riscontro la banalità di « arrestato »; a « s'infutura » o « avvento » quella di « pulsante », « pulce », « pulsabile », accostati fra loro per l'iterazione del gruppo fonico *pul*).

Questa dissoluzione delle gerarchie implica una forte carica d'autocritica dell'autore nei confronti del proprio passato. Tutta la produzione montaliana fra gli *Ossi* e *La bufera* presupponeva un'organizzazione gerarchica dell'universo, non solo nell'opposizione giovanile fra il soggetto e un tutto strutturato ma nelle stesse successive distinzioni fra piano fisico e metafisico, fra la pedina e la trasmigratrice Artemide, fra io empirico e io trascendentale. In « Satura II » è autocritica la stessa autocitazione, anche se talora la parodia resta implicita e si evince solo dal contesto che strania e abbassa i referti linguistici e simbolici togliendoli dalle loro sedi originarie e trapiantandoli in sistemi linguistici e referenziali assolutamente diversi.

I grandi autoritratti di *Botta e risposta II*, *Botta e risposta III* e *Rebecca* completano questa presa di distanza dal passato, e cioè dal solipsismo, dall'ideologia dell'intellettuale-snob e anche da quella porfiriana della superiorità degli spiriti colti e delle « anime dei saggi ». In un mondo ridotto a un enorme formicaio, in cui gli uomini non sono altro che datteri di mare, « incapsulati / in uno scoglio », anzi in un « butterato / sabbiume », l'unica resistenza pos-

[48] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, pp. 159-64.

sibile è quella biologica, mentre le immagini degli *Ossi* ritornano solo per sottolineare l'uso diverso che ora ne è fatto: « Nel buio e nella risacca più non m'immergo, resisto / ben vivo vicino alla proda, mi basto come mai prima / m'era accaduto » (in *Botta e risposta II*). Questa orgogliosa autosufficienza è anche « una forma di sopravvivenza » (in *Botta e risposta III*) che « non interessa la storia », ma che ha a che fare con « le ombre che si nascondono / tra le parole », con la « presenza scaltra » di una poesia ormai appiattita nella prosa eppure ancora capace di una resistenza ostinata all'estinzione: « E posso dirti senza orgoglio [...] che c'è tra il martire e il coniglio, / tra la galera e l'esilio, / un luogo dove l'inerme / lubrifica le sue armi, / poche ma durature ». Certo, non manca — anzi, talora, come in *Rebecca*, è esplicito — un senso di frustrazione: la salvezza, un tempo cercata « per tutti, nel fumo, / nel fango con qualche vivente bipede o anche quadrupede », non è stata raggiunta. Così resta solo un moto individuale d'orgoglio, che può ricordare quello conclusivo di *Piccolo testamento* nella *Bufera* (di cui, in *Botta e risposta III*, viene ripreso anche il tema delle due « chiese » contrapposte ma sostanzialmente « eguali »), ma che in realtà già anticipa quello di *Lettera a Malvolio*, in *Diario del '71 e del '72*, in quanto ridotto a un attestato di mera coerenza morale e di un minimo di decenza. L'autoritratto, per quanto eticamente risentito, non punta più a un messaggio esemplare e universale, valido per tutti; è ora solo una testimonianza privata.

L'autocritica del passato (e soprattutto di quello delle *Occasioni* e della *Bufera*, stavolta) investe poi la figura del poeta e la nozione stessa di poesia, non solo in testi apertamente programmatici come *Incespicare* o *Le parole*, ma anche in modi indiretti, come in *Niente di grave*. Qui il poeta, colui che ancora prova « un tuffo nel sangue » quando ode una cicala che « scricchia » (l'autocitazione, ovvia, è da *Meriggiare pallido e assorto*), è solo un « morto » fra i vivi: solo che i vivi sono gli automi delle *Occasioni*, i « nati-morti » nei quali la vita è insufflata dalla « sibilla trimurtica ». « Chi pensa alle cicale » è « morto », ma chi

non ci pensa è un falso vivo o un nato-morto. È una condizione, questa, che esclude qualsiasi privilegio per il poeta: « È morto solo / chi pensa alle cicale. Se non se n'è avveduto / il torto è suo ». Chi sfugge alla rete a strascico del destino, né si salva né salva gli altri: è un « ectoplasma », ignaro di essere « uno scampato », « non sembra particolarmente felice » (si veda *La storia*); e, se non si accorge di essere anche lui, seppure diversamente, « un morto » o comunque un sopravvissuto che attende la morte, « il torto è suo ». Se un tempo Clizia era stata l'alternativa della poesia alla « morte che vive », ora del suo antico splendore numinoso non resta che la ricerca dell'« ombra » delle parole, ultima astuzia, e arma, dell'impotenza, mentre a qualche raro sussulto d'orgoglio si alternano, più frequenti, le espressioni del disagio e della scontentezza. La figura del poeta « ectoplasma » sembra assai vicina a quella del « fanciullo invecchiato » degli *Ossi*, così come la rinuncia al sublime e al primato della poesia paiono favorire un ritorno all'« elegia » del libro giovanile, seppure sostenuta, ora, da una maggiore consapevolezza teorica e corretta da una nota di scettica ironia e autoironia; e in effetti al « balbo parlare » di *Mediterraneo* corrispondono il « mezzo parlare » e la « balbuzie » di *Incespicare*, le « donne pubblicate » a cui erano paragonate là le parole del poeta diventano qui, in *Le parole*, le « parole di tutti », le « zambracche » che « invano / si celano nei dizionari », esposte « al ludibrio / di essere lette, vendute, / imbalsamate, ibernate ». Insomma, la poetica e la concreta esperienza del primo libro, con le sue tendenze prosastiche e narrative, i debiti nei confronti del crepuscolarismo, le istanze sperimentali, nonché la centralità che vi assume il tema dell'identità mancata, vanno indubbiamente considerate un necessario antecedente di *Satura*, nel solco di una continuità rispetto alla quale *Le occasioni* e parte della *Bufera* appaiono come una deviazione seppure di grande rilievo qualitativo. In altri termini, nell'*opus* in versi di Montale, la vocazione prosastica fa indubbiamente la parte del leone: il che può indurre anche a rivedere la prospettiva culturale e critica che ha

puntato esclusivamente sull'immagine di un Montale orfico e postsimbolista.

Ovviamente ciò non significa negare la differenza fra *Ossi* e *Satura*, ma solo rilevare che, alla lunga, queste due opere costituiscono l'asse di una sostanziale continuità su cui ruota la maggior parte della ricerca montaliana. Quanto poi alla differenza, può risultare utile, per chiarirla, una analisi della *suite Dopo una fuga*, un componimento diviso in otto momenti che replica, nella struttura, l'impostazione di *Mediterraneo* e che analogamente obbedisce a un preciso ordine narrativo. Dopo il primo frammento, dedicato al racconto della visita alla clinica per ammalati di mente ove la giovane donna protagonista del racconto in versi è ricoverata, ne seguono due (II e III) sulla fuga in Indonesia della ragazza, che diviene emblematica di un'altra fuga, quella dalla civiltà occidentale, cui alludono anche la follia e la separazione dalla società con la clausura in una clinica. I due movimenti successivi (IV e V) hanno per tema il rapporto fra il poeta e la donna e in particolare la capacità del primo di cogliere « il privilegio » di lei: « il privilegio / di chi sostiene il mondo senza conoscerlo » (in *Il primo gennaio*, ove ritorna lo stesso personaggio femminile, si dice di lei che « si può esistere, / non vivendo » e soprattutto senza porsi il problema del « come », del « dove » e del « perché »); infine un'altra coppia di movimenti (VI e VII) descrive la loro gita al borgo di Sant'Anna e alla « chiusa di sterco » della Burlamacca e una nuova fuga di lei, questa volta dal poeta, per amore di un coetaneo; conclude il frammento VIII, riprendendo spunti proposti già nei due precedenti, con un momento di riflessione sul motivo dell'assenza e della presenza e sulla natura della poesia.

Il « privilegio » della donna sta nel suo « troppo amore della vita », causa prima della sua malattia mentale e, dunque, della sua diversità. Come Mosca, la protagonista della *suite* ha una vitalità oscura e infallibile, che non ha bisogno di alcuna chiaroveggenza razionale: quella stessa di un « animale innocente / inconsapevole », che non si affida più a un valore ideale supremo, ma a un « minu-

scolo dio », precario e mutevole e neppure molto affidabile (è il « minuscolo dio a cui ti affidi, / d'ora in ora diverso, e ne diffidi », di *Il primo gennaio*, da cui è tratta anche la precedente citazione). Proprio come la moglie morta, la giovane donna è capace di trasformare la prigionia della propria coatta immobilità (l'ospedale, la malattia) in un « lungo viaggio »; ma forse più di lei è un personaggio capace di rappresentare un'alternativa totale, seppure sotto il segno non della forza o del potere, ma della debolezza e della precarietà: è un *outcast* che rifiuta la vita e la società dell'« uomo bianco », sino a scegliere l'*altrove* della clinica e della follia. Tanto che non è mancato chi ha visto, nell'esaltazione di tale personaggio, un nuovo tentativo del poeta di rivalutare la funzione poetica identificandola nella diversità dell'eresia e della follia, nell'atteggiamento di « fuga » dai parametri della nostra civiltà [49]. La visita all'inferno di sterco (si riprendono qui le immagini di *Botta e risposta I* e dell'ultimo degli « Xenia ») evoca infatti, a contrasto, il nome di eretici (come i Burlamacchi, costretti all'esilio) o di personaggi eslege come Caponsacchi (un prete che rapisce una malmaritata in un poema di Browning):

> A sera
> ci trasportò a sobbalzi il fuoribordo
> dentro la Burlamacca,
> una chiusa di sterco su cui scarica
> acqua bollente un pseudo oleificio.
> Forse è l'avanspettacolo dell'inferno.
> I Burlamacchi, i Caponsacchi... spettri
> di eresie, di illeggibili poemi.
> La poesia e la fogna, due problemi
> mai disgiunti (ma non te ne parlai).

E tuttavia l'identificazione fra il poeta e la donna e fra la poesia e l'eresia (e la follia) non può essere spinta

[49] Cfr. L. Greco, *op. cit.*, pp. 168-74. Su *Dopo una fuga* si può vedere anche C. Patocchi-F. Pusterla, *In margine a « Satura »: la suite « Dopo una fuga »*, in « Otto-Novecento », V, 1981, 2.

oltre un certo limite, al di là del quale si forzerebbe non solo la lettera del testo, ma il significato stesso dell'esperienza di *Satura* e della concezione montaliana della poesia negli anni Sessanta e Settanta.

Il fatto è che non esiste solo il parallelo poesia-eresia, ma anche quello poesia-fogna. Il poeta-topo non può essere un diverso, un eretico; deve adattarsi all'ambiente di sterco o di spazzatura in cui vive. Per questo preferisce la lontananza della donna: « Posso / respirare assai meglio se ti allontani ». La « vicinanza », infatti, immerge la donna negli infiniti « eventi / da ricordare », nell'« ammasso dei fatti ». È l'« assedio delle cose », insomma, che condanna all'assenza della donna, insieme, e della poesia. Il poeta può capire il « privilegio » della donna, non riprodurlo. L'ultima « fuga » di lei è dal poeta stesso, che fa parte ineliminabile della civiltà dell'« uomo bianco », degli « intrusi » che vanno a visitarla e di cui ella si affanna a cancellare le impronte sul pavimento in *Il primo gennaio*. C'è una differenza fra il poeta e la ragazza, fra la consapevolezza di lui e l'incoscienza di lei; ma questa differenza non sancisce affatto la superiorità del primo sulla seconda, ma esattamente l'opposto. Se il poeta rinuncia a parlarle di poesia (rinuncia, cioè, a parlare, in VI, del nesso poesia-fogna e, in VII, del tema dell'assenza: « non te ne parlai », « non tento di parlartene ») è perché il « privilegio » è passato tutto dalla parte di lei che, rifiutando la società, rifiuta anche la cultura e la poesia.

Il poeta non fugge, accetta il proprio tempo; ma non può più essere il vero poeta che Montale si era pur proposto di essere. Ciò vorrebbe dire essere come Browning, o Shakespeare, o Keats, i tre poeti a cui si allude rispettivamente in VI, VII, VIII. Ma la situazione lirica o tragica dei loro versi non si può ripetere più nella civiltà contemporanea. Il confronto degradante e autoironico con il prete che rapisce la malmaritata o con *Re Lear* investe la funzione stessa della poesia in un mondo in cui i poemi di Browning sono ormai « illeggibili », il « rapporto con la tragedia » shakespeariana se ne « va in fumo » e la situazione di Keats (che non poteva respirare se Fanny

Brawne era assente) è rovesciata nel suo contrario (e non potrebbe che essere così se, come si legge in *Piove*, « l'assenza / è universale »). Il riferimento ai tre poeti — i più amati da Montale e da lui sempre considerati esemplari — non può essere casuale: nell'epoca dell'alluvione stercoraria e del rapporto poesia-fogna davvero « crolla [...] ogni lontano raffronto ». La chiusa della Burlamacca, « avanspettacolo dell'inferno », non lascia scampo alla poesia, mentre la strada di lei « sicuramente / scavalcava l'inferno ».

Si può cogliere qui bene la differenza dagli *Ossi*. In questo libro la scelta dell'« elegia » era considerata pur sempre temporanea. La speranza di mutarla in « inno » chiude il libro con *Riviere*, ma quella che « un poco » del « dono » del mare-padre passi durevolmente nelle « sillabe » del poeta è nel centrale *Mediterraneo* (e infatti torna anche, implicitamente, come possibile prospettiva al di là dell'« oggi », in *Non chiederci la parola* ed esplicitamente in *Stile e tradizione*). Viceversa, in *Satura*, il « mezzo parlare », la « balbuzie [...] guasta lei pure » non hanno alternative né al presente né al futuro, che d'altronde non esiste più, neppure come attesa (« ora neppure attendo / che mi liberi un colpo di martello », si legge in *Botta e risposta II*).

Questa riduzione al presente (per questo abbiamo accennato a un Montale postmoderno) pone più volte sotto accusa il tempo, sia come realtà oggettiva presupponente uno sviluppo o uno svolgimento, sia come categoria mentale. E se ciò avviene più spesso per via logico-concettuale, attraverso l'ironia, talora la critica è condotta invece per forza di immagini e di figure, quasi per una vendetta (o rivincita) della figuralità stessa della poesia, così volutamente castigata, almeno nel suo spessore metaforico, in questa raccolta. È il caso, quest'ultimo, di uno dei capolavori del *quarto* Montale, *L'Arno a Rovezzano*. L'immagine del fiume come figura del tempo che scorre era già nelle *Occasioni* e anzi costituisce, come abbiamo mostrato a suo tempo, il *leit-motiv* della prima sezione di questo libro. Ma là il tempo esisteva ancora: al tempo come ripetizione

e tautologia si contrapponeva la speranza di un futuro annunciato da Clizia. Qui il tempo è denunciato come mera illusione, e non esiste più come datità: la relatività e la mobilità dei punti di vista (ai fiumi « osservati da un ponte » del secondo verso corrisponde « La tua casa era un lampo visto dal treno » nella seconda parte della poesia) non fanno che sottolineare una « nullità » (anche qui con una ripresa a distanza: alla « nullità inesorabile » del fiume-tempo corrisponde, a metà del testo: « tanto tempo è passato, nulla è scorso »).

Nella conclusione — « Altro comfort fa per noi ora, altro / sconforto » — la tecnica a contrasto proietta quell'« ombra » fra le parole di cui l'autore parla in *Botta e risposta III*: il termine finale, infatti, è posto in risalto non solo dall'isolamento (l'intero verso assumendo la dimensione di questa singola parola) e dal rimando della quasi-rima (con « comfort », che non è alla fine e neppure a mezzo il verso, bensì all'inizio, secondo il modulo atonale di *Satura*) ma dall'implicita contraddizione ironica fra la parola straniera banalizzata dall'uso pubblicitario e quella che esprime lo stato d'animo lirico (« sconforto »), fra inautentico e autentico. Solo in questo modo — di soppiatto o di traverso — la liricità può trovare un suo lasciapassare nella poesia-fogna e nell'universo basso e capovolto di un mondo invaso da un'alluvione di nafta e di sterco che ha annullato, una volta per sempre, l'identità originaria della poesia.

Capitolo settimo

L'ALLEGORIA VUOTA

1. Nel 1973 esce *Diario del '71 e del '72*, nel 1977 *Quaderno di quattro anni*, nel 1980, all'interno dell'edizione critica *L'Opera in versi*, *Altri versi* (l'anno seguente quest'ultima raccolta è pubblicata anche come libro autonomo). Sono gli ultimi tre libri di poesie scritti da Montale, che muore a Milano il 21 settembre 1981; ma il terzo deve la sua organizzazione interna ai curatori (Bettarini e Contini nel 1980, Zampa nel 1981), i quali hanno riunito qui non solo le poesie scritte dopo *Quaderno di quattro anni*, ma anche diverse altre anteriori, per quanto tutte successive al 1972. Sono i tre libri della senilità, che indubbiamente si collocano nel solco di *Satura* ma che presentano anche, nel loro insieme, una loro chiara peculiarità. Essi si offrono infatti al lettore come *continuum* ininterrotto: i versi sono distinti in tre libri solo per ragioni editoriali, essendo in realtà così strettamente fra loro congiunti da potersi considerare un'unica opera [1]. In ognuno va registrata l'assenza di una vera e propria struttura organante. Vengono così a cadere le distinzioni interne in sezioni che caratterizzavano tutta la precedente produzione, dagli *Ossi* a *Satura*. In *Quaderno di quattro anni* manca, a esempio, qualsiasi suddivisione della materia, mentre in *Diario del '71 e del '72* l'unico criterio organizzativo che l'autore vuole rendere evidente è quello che

[1] Cfr. M. Martelli, *Eugenio Montale*, Le Monnier, Firenze 1982, p. 140.

distingue il diario di un anno da quello dell'anno successivo. La bipartizione di *Altri versi*, pur essendo stata accettata dall'autore, è stata proposta dai curatori e obbedisce a criteri estrinseci d'ordine tematico: nella prima parte sono stati collocati i testi che riprendono gli stessi motivi dei libri precedenti a partire da *Satura*, nella seconda i ricordi autobiografici.

In tutt'e tre i libri viene continuata la linea di *Satura*: il tasso di prosasticità è sempre più elevato (anche perché il linguaggio tende ormai a coincidere col parlato quotidiano), mentre la tematica oscilla fra la consueta istanza gnomica di tipo agnostico, accettazione (disgustata ma non ancora del tutto priva di un'esigenza vitalistica) di un presente visto come « trionfo della spazzatura », colloquio coi morti (Arletta, Mosca) e disprezzo dei vivi, autocritica nei confronti del proprio passato poetico. Mentre però *Satura* era un libro ancora sospeso fra « romanzo » e « diario », in *Diario del '71 e del '72*, in *Quaderno di quattro anni* e in *Altri versi* si fa una scelta netta a favore del secondo. Né, d'altra parte, questo è l'unico elemento di distinzione fra il *quarto* Montale (quello di *Satura*) e il *quinto* (quello di questi tre libri).

Come sappiamo, *Satura* è libro costruito secondo una precisa strategia. Certo, l'impalcatura è come sovrapposta, e maschera a stento il disordine che la mina; ma ancora resiste un'esigenza d'ordinazione gerarchica e dunque di indicazione al lettore. Viceversa le tre raccolte successive non tentano neppure di nascondere un'asistematicità totale. I versi vi si susseguono in una sola ininterrotta colata, cosicché talvolta viene posta in discussione l'identità stessa delle singole poesie e, al loro interno, dell'unità sintattica del periodo. A partire da *Quando cominciai a dipingere mia formica* (che è del marzo 1974) viene non di rado a mancare la punteggiatura e il discorso, di conseguenza, sembra tendere a soluzioni informali, appena contraddette dalla presenza di lettere maiuscole che dovrebbero segnare, in assenza dei normali indicatori dell'interpunzione, l'inizio del periodo (come si può vedere da *Un sogno, uno dei tanti* o *Scomparsa delle strigi* o *Quel che resta (se resta)* o *Fine di settembre* ecc.). L'ordine cronologico, d'altronde proprio del genere « diario » (cui si accenna già nei titoli dei libri del 1973 e del 1977), fornisce un criterio organizzativo rispettato solo nelle sue linee generali: nel senso che, quasi sempre, si susseguono prima le poesie di un anno, poi quelle dell'anno successivo (ma non mancano le eccezioni); all'interno di ogni anno, la sequenza cronologica, per quanto indubbiamente presente, è qualche volta elusa, a seconda che prevalgano (e in modo così incoerente da apparire capriccioso) esigenze di raggruppamento tematico o, all'opposto, e più frequentemente, di *variatio* tanto tematica quanto ritmica. A esempio: *L'educazione intellettuale*, che apre *Quaderno di quattro anni*, è stata completata nel gennaio '74, contemporaneamente alla stesura di *A ritroso* che è di questo stesso mese e le è affine per contenuto: ebbene, proprio per questo, si direbbe, il secondo testo è allontanato dal primo e collocato dopo quasi tutti i componimenti del 1974. Oppure: *L'armonia*, datata 4 dicembre 1974, non è posta contiguamente a testi che le sono contemporanei come *L'onore* o *La memoria* o *La solitudine*, ma inserita più avanti, in mezzo a due poesie del febbraio 1975, *Testimoni di Geova* e *I travestimenti*. In questo caso l'autore ha puntato su una varietà di registri e di armoniche, inserendo un testo di tono più grave e d'argomento più impegnativo e di metrica più elaborata e complessa (fondata, non a caso, sull'endecasillabo) fra altri due più ironici e più lievi, anche metricamente (vi prevalgono infatti settenari, ottonari e quinari).

Al lettore non viene data ora alcuna indicazione esplicita. Viene a cadere la pur radicata vocazione all'autoritratto esemplare, invece ancora presente in *Satura*, da *Botta e risposta I* a *Rebecca*. L'ultimo si trova in *Lettera a Malvolio*, collocata quasi al termine di « Diario del '71 ». Dopo, anche se resta inalterata la *vis* polemica contro il Malvolio di turno (si veda *Senza pericolo*, che prende di mira « il filosofo interdisciplinare »), il soggetto declina: perduta la sua carica « trascendentale », viene drasticamente ricondotto ai suoi limiti « empirici », essi

stessi, peraltro, messi in dubbio da una devastante crisi di identità.

Il depauperamento del soggetto, anche rispetto a *Satura*, si rivela pure nella notevole riduzione dell'intervento gnomico e ideologico. È difficile trovare poesie come quelle di « Satura 1 », impegnate in modo articolato e puntiglioso a distruggere le credenze della società contemporanea. Si assiste semmai alla ripetizione, qualche volta stanca, di formule ispirate a uno scontato e ormai inerte agnosticismo. La stessa tematica teologica non induce ad alcun ottimismo circa l'esistenza di un « Artefice » superiore o di un « Calafato supremo »: giustamente è stato osservato che nel *quinto* Montale l'Eccelso non è più vicino all'uomo di oggi (e al poeta) di quanto non lo sia l'*altrui* cui fa riferimento l'abitante dell'Inferno dantesco [2].

D'altra parte, l'abbandono del terreno metafisico non si accompagna affatto a una rivincita del mondo fisico. È assente qualsivoglia referenzialità degli oggetti. Prevale il monologo e, nel monologo, la funzione logico-ragionativa: il borbottio del Vecchio vuol essere ancora razionalisticamente disposto e articolato. La scena è quasi del tutto deserta di eventi, di paesaggi e di cose; si riduce a qualche interno, alla cornice di una finestra, allo spazio di un balcone ove talvolta si posano merli o piccioni. Se si eccettua qualche apparizione della Gina (che assolve, nei confronti del Vecchio, le stesse funzioni protettive che le vecchie serve barbute e analfabete avevano esercitato nei confronti del Giovane) o di figure così evanescenti da sembrare quasi irreali (come il cameriere d'albergo di *Senza mia colpa*), vi si incontrano solo personaggi defunti (da Leone Traverso e Pio Rajna ad Arletta), mentre i vivi sono evocati solo come oggetto d'irrisione. Il mondo oggettivo non compare, sostituito da quello della mente e della cultura (filosofica, scientifica e anche artistica: si veda, a quest'ultimo proposito, *I miraggi*), che pure di continuo attesta la propria inadeguatezza a render conto

[2] Cfr. G. Orelli, *Tra le ultime poesie*, in *Accertamenti montaliani*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 96.

del reale, con i conseguenti effetti di autoironia. La scena della poesia è per intero occupata dal « raziocinare delirante » di un poeta « ergotante » nel vuoto [3], che ostinatamente segue il filo dei propri pensieri e dei propri ricordi ed elabora i propri testi attingendo prevalentemente al materiale già impiegato in cinquant'anni di carriera poetica, in un incessante dialogo, e confronto (anche critico e polemico), con se stesso. Giustamente è stato detto: « Il linguaggio è privo di referenti esterni e ne ha uno saldissimo in se stesso » [4]. La poesia diventa metapoesia, attraverso il riuso, perlopiù straniato e straniante, del proprio linguaggio passato. Anzi, talora si superano i limiti dell'autocitazione parodica già incontrata in *Satura*, in quanto neppure di autocitazione si può parlare ma di riciclaggio indifferenziato e indifferente, senza più l'avvertimento della distanza o dello spessore storico intercorso. Anche per tale via, l'ultimo Montale presenta non poche analogie con le ideologie e le pratiche artistiche del postmoderno.

Nel dominio dell'elemento prosastico e di quello logico e raziocinante, con la conseguente « assenza in assoluto di metafore tonalmente specifiche dello stile lirico moderno » [5], c'è, anche in questo caso, una ripresa di modi parzialmente già sperimentati negli *Ossi*. Rinvia appunto a questo libro la dichiarazione di poetica più notevole di questo *quinto* Montale, *La mia Musa*:

> La mia Musa ha lasciato da tempo un ripostiglio
> di sartoria teatrale; ed era d'alto bordo
> chi di lei si vestiva. Un giorno fu riempita

[3] Cfr. A. Zanzotto, *La freccia dei « Diari »*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale (Milano-Genova, settembre 1982)*, Librex, Milano 1983, p. 52.

[4] Cfr. R. Scrivano, *Eugenio Montale: « Quaderno di quattro anni » o i modi della ragione*, in « Critica letteraria », 1978, 20, p. 486.

[5] Cfr. P. V. Mengaldo, *La « Lettera a Malvolio »*, in AA.VV., *Profilo di un autore: Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e L. Segre, Rizzoli, Milano 1977, p. 138.

di me e ne andò fiera. Ora ha ancora una manica
e con quella dirige un suo quartetto
di cannucce. È la sola musica che sopporto.

Qui la « musica » e il « quartetto / di cannucce » portano in sé un'eco lontana, eppure evidente, degli organetti di Barberia o, meglio, di quegli strumenti musicali, cari a Govoni, « simili a strani imbuti / che si gonfiano a volte e poi s'affiosciano » che si trovano in *Minstrels* o delle « trombe di lama » e dei « piattini arguti » di *Caffè a Rapallo*. Nella poetica del Vecchio, come in quella del Giovane, si resta dunque nel campo di strumenti privilegiato da chi intende preliminarmente rifiutare l'istituzionalizzata orchestrazione dei « poeti laureati ».

Ora però si punta, e in modi ancor più radicali che in *Satura*, a un'« arte povera » (e *Arte povera* è appunto il titolo di un'altra poesia di *Diario del '71 e del '72*). A esempio, le rime, che nel *quarto* Montale, per quanto ben dissimulate, influenzavano ancora profondamente la partitura ritmica del testo, ora si riducono di numero e soprattutto si fanno ancor più facili e meno avvertibili a mano a mano che si procede nel tempo (da tale punto di vista esiste indubbiamente un'evoluzione interna anche al *quinto* Montale, benché contraddittoria e per niente omogenea: la tendenza a svalorizzare la rima è chiara, ma non impedisce affatto, alla fine di *Quaderno di quattro anni*, la compresenza di due poesie contigue come *Un errore*, assolutamente priva di rime, e *Spenta l'identità*, dove esse hanno invece un significativo rilievo).

Qualifica inoltre l'ultimo Montale un'aneddotica memorialistica: il ricordo è spogliato del suo valore epifanico e simbolico ed è ridotto a una nuda datità empirica e cronachistica. Un'intera sezione dell'ultimo libro, *Altri versi*, è dedicata appunto a ricordi di tale tipo. In essa, ma anche nelle due raccolte precedenti, ritorna più volte il personaggio di Clizia, ormai desacralizzato, così come quello di Arletta (cantata, nelle ultime poesie di *Altri versi*, come la « capinera »). Anzi, l'autore stesso non manca di sottolineare le implicazioni di tale nuovo

ricorso alla memoria, fornendo al lettore vere e proprie « istruzioni per l'uso » della sua poesia (procedimento, questo, assai frequente nell'estrema sua produzione, e coerente con la già constatata tendenza a una poesia che sia anche metapoesia):

Il guaio è che il ricordo non è gerarchico,
ignora le precedenze e le susseguenze
e abbuia l'importante, ciò che ci parve tale.
Il ricordo è un lucignolo, il solo che ci resta.

Sono versi, questi tratti da *I pressepapiers* (in *Quaderno di quattro anni*), da leggersi con quelli di *Nei miei primi anni abitavo* (a loro volta da confrontare, per analogia di contenuti, con *Da una torre*, nella *Bufera*), nei quali pure si ribadisce il concetto della bizzarria della memoria, che ribalta le consuete gerarchie, arbitrariamente decidendo cosa è importante e cosa non lo è. E tuttavia il lettore farà bene a non cadere nella trappola che così abilmente il poeta gli ha preparato. Questa assenza di gerarchie ha un suo valore, in quanto indica pur sempre una gerarchia, benché diversa dalle solite. Il « lucignolo » del ricordo mantiene un poco dell'antica luce. Se si è disintegrata la tendenza simbolico-allegorica del passato, ne restano nondimeno i frammenti minimi.

Il fatto è che l'io isolato e depotenziato, che ragiona per denunciare l'assurdità del ragionamento, continua pure — con non diversa paradossalità — a porre se stesso al centro di un universo nullificato. Mentre si nega, mantiene sé come discrimine del mondo. Rifiuta ogni gerarchia e preferisce gli scenari incerti del dormiveglia, in cui le vicende della memoria si accampano casualmente nella mente come su una *tabula rasa* (cosicché, a esempio, il cagnetto Galiffa di *Nei miei primi anni abitavo* risulta più importante del suo proprietario, il « fattore » o, meglio, mezzadro della casa di Monterosso); ma questo chiaroscuro comporta pure un ordine (il cagnetto vale più del fattore, così come i morti venerati dalla Gina valgono più della « folla che non è niente / perché non ha portato

al pascolo i porcellini », in *Il giorno dei morti*). Qualcosa dell'antico valore resta nella corrispondenza nascosta fra il poeta e Gina [6], fra quello che resta dei suoi ricordi, che conservano immagini di vitalità (il cagnetto) o di innocente saggezza (la vecchia serva di *Quel che resta (se resta)*), e una capacità biologica di resistere e di « sapere ». Ancora una volta alla poesia è concesso un qualche privilegio, quello di indicare un'arte di vivere da ritrovarsi in una sapienza biologica e magari antropologica, al di qua della cultura e dello stesso fare poetico:

> la vecchia serva analfabeta
> e barbuta chissà dov'è sepolta [...]
> della vita non sapendone nulla
> ne sapeva più di noi
> nella vita quello che si acquista
> da una parte si perde dall'altra
> chissà perché la ricordo
> più di tutto e di tutti.

La poesia viene così agganciata a una falda fonda e oscura dell'essere. Distrutta come cultura, come tendenza al sacro, essa può forse resistere o sopravvivere come un detrito fra altri nel « trionfo della spazzatura ». Tutte le scelte di poetica sono radicalizzate con decisione estrema. Gli « angeli salvifici » del passato sono brutalmente gettati giù dal loro piedistallo (« Ho tentato più volte di far nascere / figure umane angeli salvifici / anche se provvisori; e se uno falliva / né si reggeva più sul piedistallo / pronta e immancabile anche la sostituta / adusata alla parte per vocazione innata / di essere il *doppio* sempre pronto al decollo / alle prime avvisaglie e a volte tale / da onnubilare dell'originale / volto falcata riso pianto tutto / ciò che conviene al calco più perfetto / di chi sembrò vivente e fu nessuno », in *L'immane farsa umana*).

[6] Cfr. F. Fortini, *I latrati di fedeltà*, in AA.VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Bozzi, Genova 1977, pp. 377-86.

Eppure la Gina, il cagnetto Galiffa, la vecchia serva sono, in qualche modo, i loro sostituti: si rovescia la situazione di un tempo: essi sembrano « nessuno » e si rivelano invece gli unici « viventi », portatori di un loro segreto valore. È un valore umbratile, come quello di una poesia ormai destituita d'identità; e infatti può esser ritrovato solo « tra vita e morte » in un limbo incerto o « indeciso », in quella striscia di terra di nessuno, ove sembra essersi rifugiata la poesia stessa. In *Sul lago d'Orta* — testo d'importanza capitale per questo nostro discorso — il luogo della poesia è un « non-luogo » [7], una zona di confine sospesa ai margini dell'esistenza (o della inesistenza): in questo posto, in passato abitato da una famiglia inglese (e si ricordi che lo snobismo anglofilo era, nell'ideologia montaliana, un modo per salvaguardare uno spazio alla poesia) e dove ora « neppure un'anguilla / tenta di sopravvivere » (altro riferimento ai trascorsi tentativi della poesia di resistere), le Muse sopravvivono solo sotto forma di galline (« Le Muse stanno appollaiate / sulla balaustrata »), esattamente come i versi del poeta possono conservarsi e durare solo sotto l'aspetto della prosa quotidiana.

Siamo ormai ai limiti estremi. Lo spazio deserto della poesia, ormai ridotta a « un intermezzo senza pubblico », è a un passo dalla cancellazione. *Sul lago d'Orta* è dello stesso anno del discorso di Stoccolma, in occasione del premio Nobel (1975), *È ancora possibile la poesia?*, in cui è già eloquente l'interrogativo del titolo ed esplicita l'ammissione che « tutto il mondo dell'espressione artistica o sedicente tale è entrato in una crisi » da collegarsi alla caduta delle illusioni antropocentriche e delle ideologie teleologiche [8]. Eppure, nonostante tale consapevolezza circa il destino della poesia e il conseguente livore masochistico che spinge l'autore a umiliarne e a sfre-

[7] Cfr. S. Agosti, *Il testo della poesia: « Sul lago d'Orta »*, in *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 83.
[8] Cfr. E. Montale, *È ancora possibile la poesia?*, in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, pp. 5-14.

giarne i tratti (non manca, nell'ultimo Montale, il gusto dell'autoritratto sfregiato), in questo annullamento, e autoannullamento, dell'arte, resiste ancora una rovesciata e ormai impotente volontà d'indicazione positiva. La fine della poesia (con annesso epicedio ironico, sottolineato anche dalla maiuscola: « In poesia / quello che conta non è il contenuto / ma la Forma », in *Il poeta*), l'azzeramento della cultura, la vittoria del « buio », del « vuoto », del « niente », segnano il fallimento di un'intera civiltà; ma tra le macerie della catastrofe l'autore si ostina a cercare le tracce di una possibilità di vita come pura esistenza e datità biologica, come ricerca di una oscura e istintiva saggezza antropologica da rintracciarsi proprio attraverso il rovesciamento radicale dei vecchi valori. È questo il tema di *Il fuoco e il buio*, ove l'ispirazione poetica stessa è condannata come inautentica, ma al rovescio dell'ispirazione, al « buio » che resta quando essa manca e che il poeta vive e registra nei suoi ultimi versi è lecito ancora « credere »: l'ispirazione

> Troppe volte ha mentito, ora può scendere
> sulla pagina il buio il vuoto il niente.
> Di questo puoi fidarti amico scriba.
> Puoi credere nel buio quando la luce mente.

Il rifiuto di sé, della stessa identità di poeta, nasce da questo ribaltamento in cui sopravvive ancora una ricerca delusa d'autenticità. Quando l'ultimo Montale sconsacra la poesia sconfessando la fede della sua maturità e prendendo drasticamente le distanze dalla sua stessa carriera poetica, obbedisce a un « cupio dissolvi » che non può essere interpretato in modo univoco. Per un verso rimanda — e questo è indubbiamente il significato storico *forte* dell'estrema produzione poetica montaliana — all'autocritica radicale non solo di una poetica ma di un'intera cultura e forse di un intero ceto sociale (e da questo punto di vista verrebbe voglia di prendere alla lettera l'ironica ammissione di Montale « Abbiamo / fatto del nostro meglio per peggiorare il mondo », in *Ho sparso*

di becchime); ma per un altro rinvia a una volontà di annullamento, in cui le consuete istanze masochistiche d'espiazione si intrecciano ad altre di riscatto e di affermazione. È la contraddizione non risolta dell'ultimo Montale Quando egli scrive:

> Non amo
> essere conficcato nella storia
> per quattro versi o poco più. Non amo
> chi sono, ciò che sembro.

da un lato rifiuta indubbiamente il privilegio della poesia, ma dall'altro ne afferma tortuosamente un altro. In questi versi l'autore sottintende infatti l'esistenza di una parte segreta e positiva di sé, che non ha niente a che vedere con la superficie storico-sociale dei suoi versi e col ruolo stesso del poeta nella comunità umana e che per questo i critici, o comunque tutti coloro che attribuiscono un valore culturale e pubblico alla sua poesia, non possono intendere. Il rifiuto dell'identità storica vuole andare a vantaggio dell'« ignita zolla » (per riprendere la terminologia degli *Ossi*) che egli ha gelosamente tutelato dentro di sé e che gli permette un legame profondo col mondo analfabeta e primitivo delle vecchie serve, della Gina, dei cani fidati Dentro i suoi versi, sotto la loro « scorza » di ufficialità istituzionale, e malgrado la *forma* che essi non possono non esibire, si anniderebbe dunque una segreta corrispondenza col vitale Dietro il nichilismo della senilità, e anzi proprio attraverso di esso, riemerge un'esigenza affermativa, che non si esprime più in messaggi universali di salvezza o attraverso ideologie umanistiche e/o snobistiche e neppure più si affida al linguaggio poetico canonizzato (« questo dio dimidiato / che non porta a salvezza », si dice in *Un tempo*), ma che nondimeno sopravvive al di qua delle apparenze (« ciò che sembro ») e dello stesso essere sociale (« chi sono »), in una zona del vitale che solo il poeta e poche altre creature « innocenti » sanno riconoscere. Si tratta di « cercare la speranza nel suo negativo », come si legge in *Lettera a Malvolio*

Trasformare lo scacco della perdita d'identità nella felicità del detrito abbandonato alla corrente e sballottato dalle onde era stato il sogno giovanile di *Riviere*. Nel *quinto* Montale, pure così scettico distruttore di ogni mito, esso ritorna in modo trasversale e surrettizio, quale estremo risarcimento o tributo pagato a un'ideologia in cui il privilegio della poesia — onore e vanto di un'intera tradizione poetica e di una ben precisa generazione di intellettuali — stenta ancora a morire del tutto.

2. Abbiamo cominciato questa monografia montaliana rievocando un racconto poco noto di Montale, *Una spiaggia in Liguria*, scritto nel 1943. La terminiamo riprendendo quel filo, quasi a sigillare il cerchio del nostro discorso.

In quel lontano racconto, l'autore rappresenta il proprio incontro con un tasso, creatura « Mi-ange, mi-bête », che si salva dallo sparo del « manente » della famiglia Montale, il quale pure durante la notte si era « appostato davanti alla tana, con tanto di calcina sul mirino per puntare meglio al buio ». Ma « la bestiaccia aveva fatto palla come un riccio, e s'era buttata a capo morto nel precipizio »[9], sfuggendogli. In una poesia di *Altri versi*, *Schiappino*, il « manente » diventa « Il figlio del nostro fattore », il quale « Per essere sicuro del suo tiro / sovrappose al mirino una mollica di pane » e « si appostò davanti alla roccia / dove abitava il tasso in una buca ». Ma fallisce il bersaglio: « il tasso fece / palla di sé e arrotolato sparve / nella vicina proda ». Evidentemente l'episodio è lo stesso e non è certo casuale che venga rievocato dall'ultimo Montale che lascia libero campo ai ricordi e soprattutto a quelli dell'infanzia (vedremo presto la ragione di questa preferenza). Anzi, è un'avventura di caccia di cui l'eco torna anche in altri testi di Montale, assai distanziati fra loro nel tempo: cosicché il modo con cui

[9] Cfr. E. Montale, *Una spiaggia in Liguria*, in « La lettura », 27 dicembre 1945, ora in appendice a R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984, p. 215.

lo stesso materiale viene di volta in volta trattato può fornire utili indicazioni sul senso della sua evoluzione culturale e poetica.

Sul valore simbolico del tasso, a esempio, ci istruisce un articolo del 1959, *Le magnifiche sorti*, ora in *Auto da fé*:

> Il tasso braccato dai cani si arrotonda su se stesso, diventa una palla e si lascia scivolare lungo un ripido pendio; e così fa l'uomo di oggi se gli resta ancora una scintilla di sensibilità. Ma questo accade soltanto a coloro che tentano, sia pure passivamente, di difendersi, e sono pochi [10].

Il tasso dunque è un emblema di salvezza riservata ai « pochi » che ancora resistono allo « sviluppo della civiltà meccanica » [11]. Ciò conferma quanto già avevamo intuito dall'analisi del racconto, vale a dire il carattere numinoso e « angelico » (dunque, simbolico-allegorico in senso forte) di questa creatura e il valore epifanico della sua comparsa.

L'immagine del tasso ritorna in una poesia del 1968 (siamo ai tempi di *Satura*, dunque), pubblicata sul « Corriere della sera » nel 1973 e ora compresa nelle « Poesie disperse » dell'*Opera in versi*, col titolo *La belle dame sans merci II*:

> Per me non c'era dubbio: io ero il tasso,
> quello che s'appallottola e piomba dalla cresta
> alla proda tentando di sfuggire
> al pennello da barba, il suo traguardo.

Per quanto assai ridotto nel suo spessore numinoso il valore simbolico del tasso ancora resiste, ma con una valenza già diversa. L'identificazione del poeta col tasso implica una ricerca di salvezza, ma questa — a differenza del racconto del 1943 e dell'articolo del 1959 —

[10] Cfr. E. Montale, *Auto da fé. Cronache in due tempi*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 215.
[11] *Ibid.*

è ormai impossibile. Il « traguardo » della fuga del tasso non può che essere il pennello da barba (che viene fatto, come è noto, col pelame di questo animale). L'improvviso abbassamento prosastico finale provoca un effetto di sordina, che desublima la pur presente carica simbolica secondo un procedimento caratteristico di *Satura* (in cui la tendenza al simbolo non è assente ma piuttosto è violentemente castigata; evocata per essere subito contraddetta).

Con *Schiappino* siamo nel cuore del *quinto* Montale. Il coefficiente di prosasticità è ancora più elevato, già nel titolo e nei primi versi che lo giustificano: « Il figlio del nostro fattore / aveva fama di pessimo tiratore: / lo chiamavano Schiappa e con più grazia / Schiappino ». Il momento allusivo-simbolico è immediatamente schernito: « Non si vedeva a un passo. / Solo un tenue bagliore sulla Palmaria. / Forse qualcuno tentava di accendere la pipa ». Ormai la realtà è limitata alla pura contingenza ed esclude qualsiasi possibilità di epifania per il metafisico. Non c'è più spazio per alcuna identificazione simbolica. Il tasso è solo un animale e se s'intravede una luce non può che essere quella di una pipa.

Eppure, benché sia netta la rottura non solo rispetto al *terzo* Montale ma anche al *quarto*, una continuità resiste nel tema della vitalità: che è insieme del tasso che fa palla e del ricordo d'infanzia. Il Vecchio ritorna sulle orme del Giovane alla ricerca di un'elementarità vitale poi andata perduta. Il tasso che, grazie alla sua istintiva vitalità, sfugge ai calcoli astuti e razionali del cacciatore diventa non casuale oggetto del *repêchage* della memoria. Nella consapevolezza della crisi dei valori umanistici, nel maturo scetticismo nei confronti delle razionalizzazioni ideologiche e delle pretese dell'etica, il Vecchio, ormai vicino alla morte, vorrebbe tornare a toccare con le mani la vita, « infinitamente cara quanto più prossima a sfuggire » (come già aveva scritto nel 1946, in un articolo a suo tempo citato [12]). Si tratta di essere al-

[12] Cfr. E. Montale, *Il mondo della noia*, in *Auto da fé* cit., pp. 81-82, ove si legge: « per l'uomo posto di fronte al nulla o all'eterno non esiste, non è pensabile che una sola possibilità, tangibile, evidente, infinitamente cara quanto più è prossima a sfuggire: la vita di quaggiù, la vita stessa che abbiamo visto, conosciuto e toccato con le mani fin dai primi anni dell'infanzia »

l'altezza della « scoperta » fatta in tarda età: « Ho scoperto ora che vivere / non è questione di dignità o d'altra / categoria morale » (in *L'omicidio non è il mio forte*). La vita è ridotta al nudo fatto di esistere. « Essere vivi e basta / non è impresa da poco » (in *Il trionfo della spazzatura*). La verità non sta nell'Etica o nella Teologia: « La verità è nei rosicchiamenti / delle tarme e dei topi » (in *La verità*): sta nella semplicità dell'aneddotica minuta, nella « cronaca », nel carattere elementare del « volo di una formica / (il solo che interessi) », non nelle pretese simbolico-allegoriche che trasformano la cronaca in storia, quel volo in un volteggio di aquila e il « fischietto del pipistrello » nella « trombetta del dies irae » (in *Le ore della sera*). Per questo la ragione sta dalla parte delle vecchie serve o della Gina o del tasso di *Schiappino*

In tale nuova prospettiva vengono rivissute anche le scelte del passato, a partire da quella, a suo tempo traumatica, di non aver seguito Clizia, o meglio Irma Brandeis, oltre Oceano. *Una lettera che non fu spedita* (in *Quaderno di quattro anni*) riprende « con un lasso di più lustri », e cioè circa trentacinque anni dopo, *Su una lettera non scritta* di « Finisterre ». Là, la gioia della vitalità quotidiana (le capriole dei delfini coi figli) e il non meno terrestre orrore della guerra si erano frapposti fra la donna e il suo seguace, inducendolo a fuggire dal bagliore del suo sguardo e a non spedire la lettera fatidica. Qui, il valore di quella minima quotidianità, appena « uno scavo di talpa neppure sospettabile / in chi era e sarà folgorata dal sole », e dunque di quella scelta, è polemicamente ribadito. Avere resistito alla durezza etica degli *aut-aut* di Clizia e aver ceduto invece ai « sorrisi » e alle « blandizie » del « Nume incognito / per cui vale la pena di vivere e morire », aver rifiutato la chiaroveggenza di lei e avere chiuso gli occhi, avere scelto allora semplice-

mente di « durare », era già stato un modo di anticipare la « scoperta » della senilità (per cui, come si è visto, « vivere / non è questione di dignità »):

> Finito il turno si vedrà chi fosse
> il vivente e chi il morto. Solo per questo
> si può durare anche chiudendo gli occhi
> per non vedere.

D'altronde è proprio grazie a tale scelta della banalità quotidiana e della innocente vitalità del puro esistere che « Il mondo può resistere / senza sfasciarsi ». Qui il topo (o la talpa) si prende la sua rivincita sull'aquila. Di nuovo, la frustrazione viene ribaltata in orgoglioso risarcimento.

Apparentemente qualcosa di simile accade anche in *Lettera a Malvolio* [13]. E, invece, per quanto siano passati solo cinque anni (*Lettera a Malvolio* è del 1971, *Una lettera che non fu spedita* del 1976), in *Quaderno di quattro anni* non si trovano più le dichiarazioni di coerenza personale, la tendenza all'autoritratto eticamente esemplare, la fiducia nel proprio messaggio (« Lascia che la mia fuga immobile possa dire / forza a qualcuno o a me stesso che la partita è aperta ») che ancora resistono nel « Diario del '71 ». La continuità fra la « lettera a Malvolio » e la « lettera che non fu spedita » va cercata altrove: in una risentita scommessa col destino; nel tono quasi di sfida (nei confronti di Malvolio, come di Clizia: « si vedrà chi fosse / il vivente e chi il morto ») e nel bisogno di affermazione e di riscatto che sordamente serpeggia nell'amara saggezza del Vecchio.

Bisogna dire però che l'ultimo Montale tocca le sue corde più nuove e convincenti là dove si spinge a ricongiungersi col Giovane, quando cioè la senilità ripete, in modo diverso e stravolto, situazioni dell'infanzia o torna a sviluppare, in termini ben più radicali, il motivo, già

[13] Per un'analisi dettagliata di questa poesia, cfr. P. V. Mengaldo, *art. cit.*

adolescenziale e giovanile, della mancanza d'identità. Il primo caso è quello di *Ribaltamento* [14] (ove, appunto, la vecchiaia « ribalta » una condizione infantile) o della seconda parte di *I nascondigli II*:

> Una luna un po' ingobbita
> incendia le rocce di Corniglia.
> Il solito uccellino color lavagna
> ripete il suo omaggio a Massenet.
> Sono le otto, non è l'ora
> di andare a letto, bambini?

L'immagine del crepuscolo e della notte che si avvicina rinvia il ricordo d'infanzia alla condizione senile di attesa della morte. Sin dall'inizio, nel paesaggio s'insinua una nota di malinconia. Infine, i due versi finali, che giungono improvvisi ad annunciare che è l'ora, rievocano la voce di una madre affettuosa che potrebbe anche essere la morte. Come in *Ribaltamento*, la regressione all'infanzia non è un'evasione, ma conferma di una fine imminente.

Il secondo è in diverse poesie di *Quaderno di quattro anni*, in cui il tema dell'identità negata si allarga dalla sfera umana (cui era ristretto negli *Ossi*) a regola universale: « solo l'inidentità / regge il mondo, lo crea e lo distrugge / per poi rifarlo sempre più spettrale / e inconoscibile », si legge in *I miraggi*. Da questo senso di impotenza di fronte all'informe trionfante nasce una delle poesie maggiori del Vecchio:

> Spenta l'identità
> si può essere vivi
> nella neutralità
> della pigna svuotata dei pinòli
> e ignara che l'attende il forno.
> Attenderà forse giorno dopo giorno
> senza sapere di essere se stessa.

[14] Per una lettura di *Ribaltamento*, cfr. L. Renzi, *Come leggere la poesia*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 97-112.

Ritroviamo qui la fisicità delle immagini, lo scorcio rapido e la perentorietà asciutta degli « Ossi » brevi (già Contini aveva osservato, per *Diario del '71 e del '72*: « questi epigrammi sono i nuovi *Ossi* » [15]). Ma mentre nelle poesie giovanili la tensione all'identità e la realtà della frustrazione si fronteggiano come possibilità aperte, ora il desiderio spasmodico di « erompere » e di realizzarsi appare definitivamente soffocato. « Spenta l'identità », si può vivere anche ridotti alla « neutralità » della reificazione. Essere solo se stessi vuol dire vivere senza significato e senza scopo, accettarsi nella nudità della mera esistenza. Unico senso il forno, la cenere in cui ci consumeremo. Il cerchio si salda: alla fine, il Vecchio si ricongiunge all'inizio, nella ripresa, ormai tranquillamente disperata, della tematica giovanile di *Mediterraneo*.

Anche la scelta prosastica è un ritorno all'antico, ora portato nondimeno alle estreme conseguenze: basti considerare l'assoluta linearità della sintassi, del tutto priva dei tradizionali artifici poetici. Eppure, come succede sempre nei risultati più significativi del *quarto* e del *quinto* Montale, la figuralità così vistosamente castigata trova modo di vendicarsi e di prendersi la sua rivincita, sia nella ripresa di metafore del passato (qui l'immagine-chiave delle pigne), sia, soprattutto, nell'organizzazione dei significanti. Nel gioco dell'autocitazione caratteristico di questo ultimo Montale, l'immagine della pigna rimanda a quella, ben diversa, delle « pigne verdi » che apre *Iride* a indicare « la personalità individuale renitente ad un fuoco che la divori e la annulli » [16]. Qui, invece, le pigne sono secche, svuotate dai pinoli. Mentre in *Iride* esse schioccano perché « la materia resiste e si spacca sotto la pressione del metafisico » [17], qui non è possibile più alcun so-

[15] Cfr. G. Contini, *Una lunga fedeltà*, Einaudi, Torino 1974, p. 97.
[16] Cfr. W. Siti, « *Iride* », in « Rivista di letteratura italiana », 1, 1983, 1, p. 99.
[17] *Ibid.*

prasenso, né alcun valore metafisico, perché il piano della fisicità occupa tutto l'orizzonte, escludendo anche quelle « divinità in incognito », quelle « pizie assorte nel fumo di un gran falò di pigne » (di nuovo, fuoco e pigne, dunque) di cui si parla in *Satura* (ed esattamente, appunto, in *Divinità in incognito*).

Per l'organizzazione ritmica e fonica, nonostante la ostentazione di semplicità, questa è una delle poesie più elaborate dell'ultimo Montale. Sul piano metrico, ai tre settenari iniziali seguono quattro versi d'analogo andamento ritmico, anche se solo due (il v. 4 e il v. 7) sono facilmente identificabili come endecasillabi. In realtà anche il v. 5 e il v. 6 possono essere considerati endecasillabi, ipometro l'uno, ipermetro l'altro, sì da compensarsi a vicenda (e infatti, tra l'altro, l'ipometria del v. 5 può essere compensata per sinafia dalla sillaba « At » di « Attenderà » che apre il verso successivo, il quale, senza di essa, si trasforma appunto in un perfetto endecasillabo). Insomma, l'anomalia dei vv. 5 e 6 non fa che mascherare il sostanziale rispetto delle norme prosodiche. Ancor più complessa è poi la trama dei richiami fonici e del gioco delle isotopie che essi vengono a formare. Evidenti sono anzitutto le rime *identità:neutralità* e *forno:giorno*, ma ciascuna delle due coppie di versi che le esibiscono nasconde poi un'altra rima a mezzo il verso (*attenderà*, che riprende *identità* e *neutralità*, e *giorno*, a metà del v. 6, che rinvia sia a *giorno* che chiude lo stesso verso, sia a *forno*). Vi sono poi rime identiche (oltre a quella di *giorno*, l'altra di *essere*, che compare tanto al v. 2 quanto al v. 7) o ripetizioni quasi identiche di parole (*attente ... Attenderà*) o di gruppi fonici: (*PIgna:PInoli* e soprattutto *pIGNA:IGNAra*) o di assonanze: non solo quella evidentissima fra *svuotATA* e *ignARA*, ma anche l'altra che suggella l'*explicit* con l'*incipit spENTA:stESSA*, suggerendo l'idea che essere se stessi e vivere in modo spento o opaco sia di fatto la medesima cosa. Il primo verso — « Spenta l'identità » — presenta poi i nessi *NTA* e *DENTITÀ* che ricorrono più volte nel testo (*neutralITÀ*,

svuoTATA, *atTENDE*, *atTENDErÀ*, in cui, fra l'altro, anche la prima sillaba esibisce, in successione capovolta, le stesse due lettere finali di *spenTA* e di *identiTÀ*), quasi a smembrare la parola e il concetto stesso di « identità » disseminandone le lettere nel testo e soprattutto nell'ultimo verso, che anche così si ricollega al primo: *SpENTA*: *SENzA*: *StESSA*. Inoltre la *pointe* della sorpresa conclusiva vorrebbe essere annullata dallo smorzamento prosastico provocato dallo squallore di un enunciato ridotto alla sua nudità: « senza sapere di essere se stessa »; in realtà la tessitura ritmica e fonica è ricchissima e ogni parola, anzi ogni singolo suo fonema, si riconnette ad altri suoni simili o omologhi in una catena ininterrotta di effetti paronomastici. Abbiamo già sottolineato la connessione di isotopie di « senza », « essere », « stessa ». Ma anche *sapERE* è collegato per consonanza a *ignARA*, oltre ad anticipare *essERE*. Anzi, tutto l'ultimo verso è chiuso in se stesso da una rete assai fitta di implicazioni foniche, che congiungono la seconda sillaba di *senZA* alla prima di *SApere* e all'ultima di *stesSA* e la prima sillaba ancora di *SEnza* alla seconda di *esSEre* (ma anche nella prima sillaba - ES - ritornano, capovolte, le stesse due lettere) e al monosillabo *SE* di « se stessa ».

Insomma, questa poesia che tende alla prosa in realtà la rifiuta proprio quando più sembra esserle vicina. D'altra parte, di fronte al grande tema dell'identità negata, Montale sembra sollecitato a un recupero di un più alto tasso di figuralità, quasi per un estremo omaggio al motivo cardinale di tutta la sua ricerca umana e artistica.

Si tratta, beninteso, di una figuralità nascosta e contraddetta, giacché all'inidentità del mondo corrisponde ormai quella della poesia. Di nuovo, una mancanza sociale e una crisi storica (che è anche crisi del grande filone lirico romantico, simbolista e postsimbolista) vengono tradotte da Montale in termini astorici e universalistici. Il tramonto di un'ipotesi poetica, l'instabilità di un ceto e forse il declino di un'intera civiltà si convertono nell'assunto dell'insussistenza del mondo e di un'universale « inidentità ».

3. Uno degli ultimi capitoli della monumentale *Estetica* di Lukács (o, meglio, della parte di quest'opera effettivamente composta dall'autore) è dedicato alla differenza fra simbolo e allegoria. Muovendo dall'analisi che Benjamin fa dell'allegoria, ma modificandone in parte il segno, Lukács osserva che il simbolo, conservando in sé il sensibile, si traduce in un'immagine capace di restituire una realtà riempita di senso, mentre nell'allegoria il concetto, sostituendosi alla cosa ed eliminandola, subordina a sé l'immagine condannandola all'astratto. L'allegoria rivelerebbe dunque un « bisogno religioso », un'esigenza di significato che la realtà concreta frustra costringendo a cercarlo altrove (in ipotesi teologiche oppure in astrazioni laiche e razionalistiche). La tendenza all'allegoria sarebbe quella dominante nel Novecento, in cui l'istanza di senso appare condannata permanentemente allo scacco e « la trascendenza non ha più un contenuto religioso concreto ma è il nulla stesso ». Riprendendo una definizione adottata da Benjamin per il dramma barocco, si potrebbe dire che è un'allegoria vuota [18].

Non interessa qui tanto la valutazione che Lukács dà del fenomeno quanto l'esattezza della sua descrizione. L'itinerario di Montale è appunto segnato da questo passaggio dal simbolo all'allegoria vuota. Dopo il momento simbolico-naturalistico degli *Ossi* e l'impegno simbolico-allegorico delle *Occasioni* e della *Bufera*, nelle quali domina l'allegoria della donna-angelo e poi dell'Anguilla — allegorie indubbiamente astratte eppure ancora *piene* —, *Satura* segna un declino della capacità simbolico-allegorica, che resiste solo al negativo. Si ricordi l'evoluzione del simbolo del tasso, da *Una spiaggia in Liguria*, in cui l'animale conserva il suo valore epifanico e dunque un significato allegorico *pieno*, a *La belle dame sans merci II*, ove è già un emblema negativo di non-senso.

[18] Cfr. G. Lukács, *Estetica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 1473-516, e W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971, pp. 166-263 e, in particolare, p. 254.

Le microstorie pescate nel pozzo della memoria dal *quinto* Montale — fra le quali quella di *Schiappino*, ove torna l'immagine del tasso — non sono che le macerie o i frantumi di un senso allegorico smarrito. La futilità aneddotica e lo sperpero dei ricordi e di dati ormai del tutto cronachistici tanto più si avvertono quanto più a essi un tempo era stato conferito un valore, cioè un significato. Se già negli *Ossi* « La vita è questo scialo / di triti fatti, vano / più che crudele » (in *Flussi*) e l'affermazione nell'*explicit* può essere corretta e rovesciata (« e la vita è crudele più che vana ») onde comunicare una verità senza appello (e sia pure una *vérité noire*), ora è dominante invece proprio la sensazione della vanità, del non-senso universale. La poesia non è più rivelatrice di nulla. Nemmeno di una *vérité noire*. Montale non è il poeta della tradizione orfica e simbolista, ma della crisi e del disfacimento di tale tradizione.

Nell'ultimo Montale la frantumazione aneddotica non è che la spoglia inerte e lacerata dell'antica vocazione simbolica. Il « bisogno religioso » è rifluito su se stesso, riducendosi ai brandelli sparsi e consunti di una allegoria ormai svuotata. Siamo già al di là dell'alternativa fra simbolismo pieno e grande e simbolismo sconfitto e minimo, fra Baudelaire e Laforgue; siamo, a veder bene, oltre la grande tradizione orfico-romantica e poi simbolistico-decadente e infine ermetico-analogica, in un'epoca nuova, in cui non si dà più possibilità di simbolo ma solo del suo rovesciamento (talora anche parodico) nelle forme vuote di un'allegoria in cui si esprime quanto resta di un bisogno frustrato di senso e di valore.

INDICI

Indice dei nomi

Adams, L., 175.
Agosti, S., 83n, 84n, 141n, 204n, 241n.
Alain (= Chartier E. A.), 221.
Alighieri, D., *v.* Dante.
Anceschi, L., 60n.
Apollonio, M., 61n.
Asor Rosa, A., 63n.
Avalle D'Arco, S., 47n, 73 e n, 127n, 128n, 133n, 206n.

Barberi Squarotti, G., 22n, 25n, 33n, 66n, 203n, 224n.
« Baretti (Il) », 15, 16, 17n, 18.
Barile, L., 6, 12, 61n.
Barnes, D., 179.
Baudelaire, C., 8, 12, 254.
Bazlen, R., 19, 87, 158, 159 e n, 179, 197.
Bécquer, G. A., 71, 91.
Benjamin, W., 253 e n.
Bergson, H., 17n.
Bettarini, R., VII, 26n, 50n, 53n, 79n, 135n, 233.
Bever, A. van, 8.
Blake, W., 61, 175, 178.
Blasucci, L., 104n, 130n, 162n.
Bo, C., 64n.
Boarini, V., 63n.
Boine, G., 7, 8, 9, 26.
Boncompagni, M., 151n.
Bonfiglioli, P., 63n, 162n.
Bonora, E., 34n, 53n, 71n, 93n, 101n, 151n.
Bonsanti, A., 110.
Bonzi, M., 6.
« Botteghe oscure », 165.
Boutroux, E., 17 e n, 20.
Branca, V., 222n.
Brandeis, L., 72, 247.
Braque, G., 194.
Browning, R., 61 e n, 102, 229, 230.
Buzzi, P., 182.

Calvino, I., 33n.
Cambon, G., 73n, 125n, 151n, 153n, 169n.
Camon, F., 192n.
Campailla, S., 53n, 61n, 120n, 222n.
Cardarelli, V., 30, 31, 45.
Carducci, G., 23.
Caretti, L., 61n.
Carpi, U., 113n, 114n, 127n, 182n, 211n.
Ceccardi Roccatagliata, C., 16.
Cecchi, E., 19, 61, 193.
Char, R., 194.
Cillo, G., 66n.
Cima, A., 22n, 73n, 199n, 237n.
« Coenobium », 17.
Contini, G., VII, 33n, 59 e n, 76 e n, 79n, 86 e n, 98 e n, 104n, 135n, 137 e n, 173n, 233, 250 e n.
« Convegno », 50.
« Corriere della sera », 110,

114, 115n, 163n, 182n, 184, 245.
« Corriere del Ticino », 185.
«Corriere d'Informazione», 114, 185.
Corti, M., 203n, 204n.
« Criterion (The) », 50.
Croce, B., 17, 181, 182.
Croce, F., 68n, 163n, 215n.

D'Annunzio, G., 11, 16, 22n, 23, 24 e n, 28n, 41, 45, 46, 90, 91n, 162n, 192n.
Dante, Alighieri, 34 e n, 46, 49, 57, 61, 72, 80, 104n, 114, 155, 162 e n, 182, 236.
d'Aubigné, T. A., 123, 171.
Debenedetti, G., 15.
degli Uberti, A., 50.
De Pisis, F., 70, 74, 75.
De Robertis, G., 17, 82 e n.
Dickinson, E., 175, 178.
Donne, J., 61.
Dostoievskij, F., 20.
Du Bos, C., 221.
Duhamel, G., 13.

Eliot, T. S., 50, 60 e n, 61 e n, 64 e n, 65 e n, 113 e n, 140, 147 e n, 161, 175, 176n, 177, 180 e n, 181 e n, 182 e n, 205 e n.

Ferrata, G., 37n.
Forti, M., 10n, 15n, 50n, 72n, 73n, 74n, 142n, 194n, 203n.
Fortini, F., 67n, 172n, 205n, 215n, 240n.
Foscolo, U., 62, 94, 95, 123, 149, 179.
Freud, S., 36, 37n.

Giachery, E., 64n.
Gioanola, E., 37n.
Giovanni, Quirini, 104n.
Gobetti, P., 15, 17, 25.
Goffis, C. F., 53n, 61n, 120n, 222n.
Govoni, C., 9, 10, 16, 23, 182, 205, 238.
Gozzano, G., 16, 22, 182, 205.
Graziosi, E., 19n, 39n, 60n, 118n, 202n.
Greco, L., 39n, 69n, 72n, 89n, 90n, 92n, 95n, 101n, 102n, 107n, 120n, 125n, 128n, 130n, 132n, 139n, 142n, 220n, 225n, 229n.
Grignani, M. A., 53n, 102n, 145n, 152n, 154n, 205n, 207n, 208n, 223n.
Gromo, M., 15, 16.
Guarnieri, S., 71, 95, 129, 138, 167n.
Guerrini, A., 28n.
Guglielminetti, M., 133n, 134n.
Guillén, J., 175, 177, 178.

Hardy, T., 175, 178, 179, 180, 181 e n.
Hawthorne, N., 175.
Hitler, A., 104, 118.
Hölderlin, F., 139, 140, 179, 180.
Hopkins, G. M., 61, 175, 178, 179, 180.
Husserl, E., 213.
Huysmans, J. K., 6.

Ioli, G., 162n.
Isella, D., 65 e n.

Jacomuzzi, A., 57n, 111n, 142n, 198n, 203n, 215n.
Jammes, F., 8n.
Jervis, G., 76n.
Jeuland Meynaud, M., 80n.
Joyce, J., 175, 178, 179.

Kavafis, C., 175, 178.
Keats, J., 230.

Laforgue, J., 8, 205, 254.
Lapo, Gianni, 74.
Lautréamont I., Ducasse de, 24 e n, 42.
Lavezzi, G., 183.
Léautaud, P., 8.
Leopardi, G., 71, 91, 101n.
« Letteratura », 62, 147.
« Lettere d'oggi », 135n.
« Lettura (La) », 3n, 185n, 244n.
Lonardi, G., 19n, 20n, 24n, 60n, 61n, 102n, 146n, 154n, 176n, 183n.
Longhi, R., 183.
Loria, A., 110.
Lukács, G., 253 e n.
Luperini, R., 24n, 37n, 61n, 244n.

Macchia, G., 116 e n, 144, 165.
Macrì, O., 133n, 216n.
Maeterlinck, M., 8.
Mallarmé, S., 8.
Mancini, M., 124n.
Manzoni, A., 7.
Maragall, J., 175, 178, 179.
March, R., 60n.
Marchese, A., 64n, 86n, 127 e n.
Marchi, M., 18n, 28n, 124n.
Mariani, G., 37n.
Martelli, M., 93n, 157n, 211n, 213n, 220n, 222n, 233n.
Marucelli, G., 66n, 105n.
Massenet, J., 249.
Melville, H., 175, 178.
Mengaldo, P. V., 22n, 24n, 28n, 90, 91n, 162n, 177n, 180 e n, 192n, 193n, 237n, 248n.
Meòli Toulmin, R., 176n.
Milosz, O., 175.
Molinari, D., 124n.
« Mondo (Il) », 110, 185.
Montale, Marianna, 6, 7.
Musatti, C. L., 37n.
Musatti, M. P., 177n.
Muscetta, C., 124n.

Nascimbeni, G., 15n.
« Nazione del Popolo (La) », 185.
Nicoli, P., 52, 53, 72.
Nietzsche, F., 8, 9, 17, 216.

Orazio Flacco, Q., 124, 138.
Otelli, G., 161n, 179n, 236n.
Ovidio Nasone, P., 104n.

Palazzeschi, A., 8, 9, 16, 26, 182, 205.
Pancrazi, P., 59n.
Pannella, S., 60n.
Pascoli, G., 16, 23, 33n, 162n.
Patocchi, C., 229n.
« Patria (La) », 3, 185.
Pea, E., 182.
Petrarca, F., 64, 66 e n, 71, 90, 101n, 112, 113, 122, 123, 131, 143, 162, 163, 177, 187.
Pindaro, 180.
« Popolo di Roma (Il) », 3, 185.
Porfirio, 215, 225.
Pound, E., 61, 179, 221.
Praz, M., 50, 60n, 61.
« Primo Tempo », 9, 15, 26.
Proust, M., 60 e n.
Pusterla, F., 229n.

Rajna, P., 236.
Ramat, S., 10n, 73n.
Ramous, M., 82n.
Rebay, L., 72, 87n, 103n, 197n.
Rebora, C., 46.
Régnier, H. de, 8.
Renouvier, C., 17.
Rensi, G., 17 e n.
Renzi, L., 204n, 212n, 249n.
Rimbaud, A., 8 e n, 137.
« Riviera ligure (La) », 6.
Rolland, R., 36.
« Ronda (La) », 16.
Rosada, B., 17n.
Rossetti, D. G., 63.
Russo, L., 104n.

Saba, U., 182.
Samain, A., 8.
Sanguineti, E., 19 e n, 20n, 122n.
Sapegno, N., 133n, 134 e n.
Sbarbaro, C., 14 e n, 17, 19, 20, 24, 28 e n, 29 e n, 30, 31, 35.
Scaravelli, L., 110.
Scarpati, C., 17n, 63n.
Scestov, L., 20 e n, 41.
Schopenhauer, A., 41.
Scrivano, R., 210n, 214n, 237n.
Segre, C., 22n, 73n, 187n, 188n, 189n, 199n, 237n.
Sereni, V., 201, 203n.
Shakespeare, W., 71, 76, 123, 152, 175, 176n, 177, 230.
Singh, G., 61n.
Singleton, C., 72.
Siti, W., 151n, 250n.
Soffici, A., 9.
« Solaria », 62, 109, 147, 151.
Solmi, S., 6 e n, 7, 14 e n, 15, 24n, 31 e n, 62n, 86 e n.
Spagnoletti, G., 10n.
Spaziani, M. L., 72, 120n, 139 e n, 164, 168.
Stalin, G., 171.
Steinbeck, J., 175.
Svevo, I., 19, 20 e n, 24, 183.

Tambimuttu, M. J., 60n.
Tanzi, D., 217.
Teilhard, de Chardin P., 215.
Thomas, D., 175, 178, 179.
Tolstoij, L. M., 20 e n.
Traverso, L., 236.

Ungaretti, G., 25, 176n, 182.
« Uomini e libri », 216n.

Valéry, P., 8n, 12, 24 e n, 38, 61, 64, 140, 180, 221.
Verga, G., 186.
Verhaeren, E., 8.
Verlaine, P., 8 e n, 9.
Virgilio Marone, P., 155.
Vittorini, E., 175.
« Voce (La) », 8, 17, 34, 46.

Wilde, O., 6.

Yeats, W. B., 175.

Zampa, G., VII, 8n, 15n, 16n, 20n, 50n, 59n, 112n, 176n, 181, 199n, 233, 241n.
Zanella, G., 94 e n, 95n.
Zanzotto, A., 22n, 199n, 201, 203n, 206 e n, 212n, 237n.

Indice del volume

Avvertenza alla prima edizione V

Avvertenza alla seconda edizione VII

I. L'avanguardista malinconico 3

1. Montale a quattordici anni, p. 3 - 2. *Quaderno genovese* e l'esordio poetico di *Accordi*, p. 6

II. L'identità mancata 15

1. La cultura degli *Ossi di seppia*, p. 15 - 2. Psicologia e poetica nel primo Montale, p. 18 - 3. « Movimenti », p. 25 - 4. Gli « Ossi » brevi, p. 31 - 5. « Mediterraneo », p. 36 - 6. « Meriggi e ombre », p. 42

III. La pedina, l'angelo e la scacchiera della storia 59

1. Il classicismo postsimbolista delle *Occasioni* e la poesia dell'assenza, p. 59 - 2. Organizzazione e struttura del secondo libro montaliano, p. 69 - 3. I fiumi e il tempo: la prima sezione delle *Occasioni*, p. 74 - 4. I « Mottetti », p. 81 - 5. « Tempi di Bellosguardo », p. 92 - 6. Da *La casa dei doganieri* a *Notizie dall'Amiata*, p. 96

IV. L'ultimo « romanzo », ovvero il viaggio dell'anguilla 109

1. La crisi del classicismo postsimbolista: poetica, ideologia e temi della *Bufera*, p. 109 - 2. Organizzazione e struttura del terzo libro montaliano, p. 115 - 3. « Finisterre », p. 122 - 4. « Dopo » e « Intermezzo », p. 131 - 5. « 'Flashes' e dediche », p. 136 - 6. Un 'romanzo' nel 'romanzo': « Silvae », p. 143 - 7. « Madrigali privati », p. 163 - 8. Le « Conclusioni provvisorie » di Montale... e le nostre, p. 170

V. Tra « la casa delle due palme » e un albergo di lusso 175

1. Montale traduttore e critico: *Quaderno di traduzioni* e *Sulla poesia*, p. 175 - 2. Montale narratore: *Farfalla di Dinard*, p. 183 - 3. Montale giornalista: *Auto da fé* e *Fuori di casa*, p. 190

VI. Lo snob spaesato: dalla poesia dell'assenza all'assenza della poesia 195

1. Dopo l'alluvione: *Nel nostro tempo* e la nuova poetica di *Satura*, p. 195 - 2. Struttura e organizzazione del quarto libro montaliano: non più ' romanzo ', non ancora ' diario ', p. 206 - 3. Le due serie di « Xenia », p. 217 - 4. Le due serie di « Satura », p. 223

VII. L'allegoria vuota 233

1. Il tempo del diario: il quinto Montale (*Diario del '71 e del '72*, *Quaderno di quattro anni*, *Altri versi*), p. 233 - 2. Il tasso e la fine dei simboli: *Spenta l'identità*, p. 244 - 3. L'allegoria vuota, p. 253

Indice dei nomi 257